



Curso 2014-2015
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento Interfacultativo de Música

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
Trabajo Fin de Grado

El Jazz en la *BigBand*.
Experiencia estético-interpretativa en la
Banda Municipal de Jazz de
Fuenlabrada: *FUE eN LA BigBand?*

Realizado por: D. Diego Peláez Mateos

Tutor: Dr. D. Miguel Salmerón Infante

Agradecimientos

Tras la realización de la presente investigación, me veo en la obligación moral de realizar un apartado específico en el cual poder agradecer la ayuda y el apoyo recibido por una serie de personas y entidades cuya colaboración ha sido esencial a la hora de realizar este trabajo, en especial al Doctor Don Miguel Salmerón Infante, tutor de esta investigación, cuyo apoyo y confianza depositadas en mi han estado presentes desde el primer día y cuya tutela y supervisión han sido la brújula que han marcado siempre la dirección correcta.

Me gustaría ofrecer un especial agradecimiento a Alejandro Morán Vallejo, director de la agrupación *FUEeNLA BigBand?*, gracias al cual este trabajo pudo comenzar a gestarse debido a su magnífica gestión. Además, me ha ofrecido su mano y su gran sabiduría y experiencia en diversas ocasiones en las que la necesitaba. Sus investigaciones han supuesto la piedra angular y una gran base preliminar. El interés depositado y su constante apoyo me han supuesto un gran soporte moral.

Del mismo modo, quiero hacer llegar mi agradecimiento a los miembros de la agrupación musical *FUEeNLA BigBand?* por haber participado con tanto interés en la realización de mi trabajo de campo y haber contestado con total sinceridad una serie de preguntas un tanto personales acerca de sus sentimientos a la hora de interpretar. Así mismo, agradecer a la escuela de música Dionisio Aguado de Fuenlabrada permitirme realizar una investigación desde dentro de sus muros y dar a conocer esta magnífica *BigBand*.

Y por último, pero no menos importante, quiero dar mis más sinceras gracias a Miguel Ángel Ramírez Calvo, gran músico, gran persona y mejor amigo, que me ofreció más de la mitad de la bibliografía empleada en este trabajo de su propia colección personal de libros de temática musical, y no puso reparo en su empeño de ofrecerme un gran cúmulo información referente al jazz, sin la cual, no habría sido posible concebir esta investigación. El 75% de este trabajo, ha sido concebido gracias a él.

ÍNDICE

Hipótesis.....	6
Estado de la cuestión.....	7
Justificación	9
Objetivos	10
Metodología	11
INTRODUCCIÓN	12
Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes.....	12
<i>Work songs</i> , o canciones de trabajo.....	13
<i>Spiritual songs</i> ; los orígenes del góspel	14
El ragtime	16
La llegada del blues	18
Jazz: Pasado, presente y futuro.....	20
LAS <i>BIGBAND</i>'S: EL JAZZ ORQUESTAL	22
¿Qué es una <i>Big Band</i> ?.....	22
Estructura de una <i>BigBand</i> convencional.....	22
Orígenes de la <i>BigBand</i>	23
Las <i>BigBands</i> en los años 30: La fiebre del <i>Swing</i>	25
Los años 40: El <i>bebop</i>	28
Los años 50: <i>Cool Jazz</i>	30
Los años 60: El período exótico del <i>Free Jazz</i>	31
Los años 70: La fusión tras un período de crisis	34
Desde los años 80 hasta el Siglo XXI.....	37
<i>FUEeNLA BigBand?</i>: LA <i>BIGBAND</i> DE FUENLABRADA.....	41
Orígenes e historia de la agrupación.....	41
La formación de <i>FBB</i> ?	43
Repertorio actual de <i>FBB</i> ?	45
Alejandro Morán Vallejo: La figura del Director de <i>BigBand</i>	47

Mirando hacia el futuro: El proceso de grabación del primer disco de <i>FBB</i> ?	49
EXPERIENCIA ESTÉTICO-INTERPRETATIVA EN <i>FBB</i>?	53
Experiencia como intérprete de la <i>BigBand</i>	53
El antes, el durante y el después de un concierto	56
El intérprete solista y el intérprete de una agrupación	58
La improvisación	60
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	65
DISCOGRAFÍA	69
ANEXOS	70
Carta de presentación oficial de <i>FUEeNLA BigBand</i> ?	70
Biografía del director de la agrupación: Alejandro Morán Vallejo	72
Entrevista al director de la agrupación: Alejandro Morán Vallejo	73
Entrevistas realizadas a los intérpretes de <i>FUEeNLA BigBand</i> ?	75
Programas de mano de mayor relevancia de <i>FUEeNLA BigBand</i> ?	92

Hipótesis

El planteamiento de la hipótesis del presente trabajo proviene de una serie de experiencias personales dedicadas por entero a la interpretación del jazz de forma solista por un lado, y grupal por otro. Tras más de diez años de estudio musical e interpretación pianística en jazz, he concluido que **existe una marcada diferencia entre la experiencia estético-interpretativa musical dentro de una agrupación instrumental y la experiencia estético-interpretativa musical como instrumentista solista.**

Desde una perspectiva pianística, en la *BigBand* de jazz este instrumento pertenece a la sección rítmica, integrada por instrumentos que ofrecen la base armónica de la agrupación. La sección rítmica está formada por el piano, la guitarra, el bajo o contrabajo y la percusión. Su trabajo consiste en hacer que la música se asiente por medio de la creación de una serie de acompañamientos (e improvisaciones en momentos concretos), que actúan como la base en la que se sustentan los vientos, tarea que requiere trabajo y dedicación. El piano, acostumbrado a brillar como un instrumento solista, desempeña en este caso un papel de instrumento de acompañamiento, dejando paso al lucimiento del resto de instrumentos. Formar parte de la sección rítmica conlleva un cambio de actitud; mientras en el campo solista, el piano puede actuar por sí mismo y sin apoyo, en el caso de una *BigBand*, el piano pasa a ser un instrumento más de la agrupación, y como tal debe realizar su trabajo para hacer que la música camine mediante el *swing*.

Partiendo de esta hipótesis, la presente investigación se integra de lleno en el mundo del jazz, y más concretamente, en las grandes agrupaciones; las conocidas *BigBands*, realizando para ello un contexto histórico desde su origen hasta el día de hoy, queriendo resaltar la gran importancia que han tenido en la historia de la música jazz y el gran papel que han tenido a la hora de realizar su difusión por todo el mundo, hasta llegar a las agrupaciones de jazz de hoy, formadas en las instituciones estudiantiles para desempeñar una función de enseñanza a futuros músicos de jazz. De esta manera, y teniendo como referencia el caso concreto de la Banda Municipal de Jazz de Fuenlabrada, en este trabajo se plantea cuál es la experiencia estética del resto de los instrumentos dentro de la agrupación.

Estado de la cuestión

La biografía existente sobre el jazz es excesivamente grande de cara a las intenciones de este trabajo. Se precisa una criba bibliográfica en extremo para poder delimitar el campo de investigación a la hora de abordar una bibliografía específica sobre un tema concreto dentro del jazz.

Como bibliografía básica para la realización de la presente investigación, se han recogido, por un lado, varias publicaciones en revistas, y por el otro, una serie de libros que constituyen una base a la hora de abordar una investigación sobre el jazz.

Como bibliografía general, se encuentra la *Guía universal del Jazz Moderno*, de **Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez** encontramos una guía básica sobre intérpretes y compositores del jazz. En este libro se nos presenta una pequeña reseña sobre las agrupaciones de jazz y las *BigBands* que ofrece un escueto punto de partida para continuar investigando. Por otro lado, en la *Guía profesional del Jazz*, editada por la Fundación Autor y creada por la SGAE, se puede encontrar un amplio listado de autores y discografía del jazz, así como discográficas, escuelas, asociaciones, clubes, etc, que puede resultar útil a la hora de buscar información.

Ted Gioia ofrece en su libro *Historia del jazz*, un interesante punto de vista, estableciendo unas firmes bases sobre los orígenes de la música africana y el blues, en los que se fundamenta el jazz, y una fuente de datos históricos sobre este amplio género. Este libro ha significado un buen punto de apoyo para poder realizar un contexto histórico detallado y firme en el presente trabajo, junto con otros libros de historia del jazz como *El jazz y su historia* de **Giuseppe Vigna**, así como las dos publicaciones generales de **Frank Tirro** sobre el jazz: *Historia del Jazz Clásico*, e *Historia del Jazz Moderno*. Junto a ellos, el magnífico trabajo de **Denis-Constant Martín**, *El góspel afroamericano: De los espirituales religiosos al rap religioso*, ha sido una gran ayuda para poder dar forma a los espirituales y encontrar los antecedentes no sólo del jazz sino también de otros estilos muy influyentes a lo largo de los siglos XX y XXI, como el góspel.

Para conferir una base sólida sobre la historia de las *BigBands* y su repercusión, han sido muy útiles publicaciones como *Góspel, Blues & Jazz* de **Paul Oliver, Max Harrison y William Bolcom**, así como *Jazz: Grabaciones Maestras* de José Bauzá, y dos libros publicados en inglés: *The world of BigBands. The Sweet and Swinging years*, de **Arthur**

Jackson, y *Swing Changes. Big-Band jazz in new deal America*, de **David W. Stowe**. Las publicaciones ya mencionadas de Ted Gioia y Frank Tirro también han resultado de gran ayuda para dicho cometido.

De vital importancia ha sido el magnífico trabajo realizado por **Eileen Southern** en *Historia de la música negra norteamericana*. Un libro que ha significado un antes y un después en la creación de la presente investigación. La gran trayectoria y el seguimiento que realiza Eileen de la música realizada en Norteamérica desde 1619 es impecable, un trabajo que yo mismo me planteaba como una tarea imposible se ha visto implícito en este libro que ha servido para poner en orden e implantar unas bases sólidas sobre la búsqueda de los orígenes del jazz, la trayectoria que este género ha pasado a lo largo del siglo XX, y el papel decisivo que las *BigBands* tuvieron en la ardua tarea de difusión y divulgación del jazz.

Dos libros son los que se han empleado para la búsqueda de biografías de algunos de los autores presentes en esta investigación: Por un lado, el libro de **José Ramón Jové**, *Gigantes del jazz*, y por el otro *Jazz* de **Pere Pons**, en los que se establecen una serie de capítulos que tratan íntegramente sobre la vida y obra de los compositores e intérpretes de jazz que más han influido en el florecimiento y evolución del género.

Wynton Marsalis y **Geoffrey C. Ward**, proponen en su libro *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*, una serie de experiencias interpretativas sobre el jazz, ofreciendo unas buenas pautas sobre la interpretación de dicho género centrada en sus conocimientos basados en una vida dedicada por entero a la música, y al jazz en general.

José María Peñalver Vilar realiza un gran trabajo en su *Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz*, donde aporta una serie de pautas prácticas para realizar una buena investigación en procesos artísticos desde la práctica musical. Por otro lado, ofrece una relación de la experiencia del intérprete que ha resultado de gran utilidad en esta investigación, así como los parámetros básicos de análisis que ofrece. Del mismo modo, este mismo autor explica en *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. Origen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos*, el auge que este tipo de formaciones instrumentales han tenido en los últimos años, así como una serie de pautas con las que expone unas firmes bases históricas sobre los orígenes de estas agrupaciones y sus características básicas.

En una temática más filosófica, encontramos la publicación de **Nicolás Amoroso**, que realiza un comentario analítico sobre las teorías y críticas de Adorno contra el jazz en *Una*

revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz. En esta investigación, Amoruso ofrece una respuesta sobre el por qué Adorno critica el jazz, y por qué Adorno opinaba que se trataba de una música basada únicamente en la repetición y en la estandarización, y tratándola como una música capitalista y arraigada a la cultura de masas, orientada al control y a la manipulación de los consumidores. En esta temática también se integra la investigación de **Deborah Singer**: *¿Puede atribuírsele valor estético a la Música Popular? Una postura frente a Adorno*, donde analiza sus teorías y su postura y realiza una defensa de la música popular mediante la experiencia estética del folclore.

William Ricardo Barrera Tacha realiza una investigación llamada *La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque*, en la cual, tomando como caso concreto el festival “Jazz al Parque”, expone una serie de planteamientos estéticos desde el punto de vista del receptor desde un interesante punto de vista político sobre la sociedad de consumo para reivindicar el carácter liberador de la experiencia estética.

Por su parte, **Alejandro Morán Vallejo** ha realizado un trabajo de Fin de Máster llamado *La Big Band de la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada. Aproximación al proceso re-creativo de “FUE eN LA Big Band?”* en el que muestra una aproximación al proceso de realización de los arreglos y diferentes versiones que elaboran el repertorio de la agrupación citada. Además, saca a la luz toda la historia de *FUE eN LA Big Band?* desde su fundación en el año 2005, exponiendo programas de mano de sus conciertos, y diplomas que muestran su actividad y los éxitos que la formación ha ido cosechando.

Justificación

La presente investigación parte de un interés personal. Particularmente, y como pianista, llevo más de 10 años como intérprete solista de jazz. En estos años he estudiado las formas de interpretación del jazz, las particularidades de la armonía moderna y cómo interpretar los famosos estándares incluidos en la gran variedad de tomos del *Real Book*. Sin embargo, y desde hace alrededor de un año aproximadamente, he entrado a formar parte de la Banda Municipal de Jazz de Fuenlabrada *FUE eN LA BigBand?*¹, perteneciente a la Escuela

¹ A partir de aquí y por no reiterar en el nombre de la agrupación, acortaré su nombre a las siglas y me referiré a ella como *FBB?*

Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada (Madrid). En esta agrupación, he podido percatarme de la gran diferencia que significa el paso de interpretar jazz como solista a interpretar jazz dentro de una agrupación.

Desde los primeros ensayos he podido darme cuenta de que ser intérprete en una formación no tiene nada que ver con la interpretación de repertorio solista. Desde el primer día en el que pasé a formar parte de la agrupación hasta hoy en día, soy consciente de lo primordial que es escuchar a la banda por completo. Como pianista, he de ser capaz de acoplarme a ella de un modo sutil, y sobre todo ser muy consciente de cuál es mi posición en ella. El estudio particular mediante la escucha auditiva y el aprendizaje de los arreglos por un lado, y los ensayos semanales con la orquesta por el otro, son primordiales para comprender cómo es una formación de jazz, así como su funcionamiento interno.

Del mismo modo, el estudio de la historia del jazz y de la progresión histórico-interpretativa de las agrupaciones instrumentales de este género, ofrecen una visión mucho más amplia sobre el tema en cuestión, y ayudan a la comprensión de diversas facetas que incurren en su funcionamiento interno.

El hecho de no encontrar una sola publicación específica que me ofreciera un punto de vista interno sobre la interpretación del jazz en una *BigBand*, dio pie a proponerme la realización de una investigación que mostrara cómo es la experiencia estética de la interpretación instrumental dentro de una agrupación de jazz, e intentar realizar una relación que diferenciara la interpretación solista de la interpretación orquestal. A pesar de que soy consciente de que mi experiencia en agrupaciones de *BigBand* no es muy larga, cuento con el apoyo de mis compañeros de la banda, así como del director, cuya experiencia y formación será un motor de búsqueda y resolución de los objetivos centrales de la presente investigación.

Objetivos

1. Establecer, desde un punto de vista histórico, una línea temporal sobre la interpretación musical del género jazzístico integrado en las diferentes formas de las agrupaciones de jazz, que impusieron las bases y resultaron ser los antecedentes de las *BigBands* de hoy en día.

2. Realizar un esquema formal que explique la formación interna y el funcionamiento de una *BigBand*, empleando para ello el caso concreto de la Banda Municipal de Jazz de Fuenlabrada *FBB*?
3. Establecer una relación diferencial entre la interpretación solista de jazz y el estudio de los estándares del Real Book, y la interpretación instrumental integrada en una *BigBand*, empleando para ello el caso concreto de *FBB*?
4. Ofrecer unas pautas que expliquen cómo es la experiencia estético-interpretativa musical dentro de una agrupación instrumental y como solista.
5. Mejorar mi labor como pianista en el proceso interpretativo dentro de *FBB*?

Metodología

Con respecto a la metodología, en primer lugar se ha procedido a la recopilación de una bibliografía, en principio general, sobre el jazz, su historia y sus agrupaciones, la música popular del siglo XX y su composición armónica. Posteriormente se ha realizado una exhaustiva búsqueda de una bibliografía específica sobre las *BigBands*, su historia, composición, formación, etc. Tras ello, y con la ayuda de Alejandro Morán, director de la agrupación fuenlabreña de jazz *FBB*?, se ha procedido a realizar un análisis exhaustivo de la experiencia interna del funcionamiento de la orquesta de jazz, teniendo en cuenta el caso concreto de la formación citada.

Con el objetivo de recoger una mayor información, y para abordar profundamente la parte práctica, se procederá a realizar una serie de entrevistas personales como trabajo de campo a los miembros de la formación, cuya experiencia puede aportar grandes matices y una valiosa información para la realización de la presente investigación.

INTRODUCCIÓN

Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

Para hacerse una idea de lo que es el jazz y cuál es su significado, hay que remontarse a la Norteamérica de hace más de cuatrocientos años; en concreto, a los campos de trabajo de algodón, azúcar, arroz, cáñamo, tabaco, etc, que fueron cultivados por esclavos traídos desde África hasta el “Nuevo Mundo”.

La crueldad sufrida en los largos períodos históricos de la esclavitud negra fue clave para el florecimiento del jazz. El tráfico de esclavos da comienzo a finales del siglo XV, cuando Portugal encuentra una mano de obra para sus colonias en La India y en el Nuevo Mundo. Pronto, países como España, Inglaterra, Francia u Holanda comenzaron a vislumbrar el esclavismo como una base económica fuerte que ayudaría a su florecimiento a cambio del trabajo de personas consideradas “inferiores” y sin derechos, que fueron arracadas de sus raíces por la fuerza, separadas de su familia y obligadas a trabajar en condiciones inhumanas, privados de libertad y apartados de la sociedad, configurándose un nuevo y horrible estilo de vida para ellos². De este modo, más de doce millones de africanos fueron obligados a abandonar su país y marchar hacia el continente americano para convertirse en esclavos a lo largo de más de trescientos años, hasta que en 1865, tras finalizar la Guerra de Secesión, la esclavitud fue abolida.

Los primeros africanos llegaron a Virginia en 1619. Al principio trabajaron bajo contrato en las colonias inglesas; más tarde, a mitades del siglo XVII, creció el comercio de esclavos, llegando a recibir un reconocimiento legal a finales de siglo. Los esclavos eran subastados y sus compradores eran, sobre todo, dueños de plantaciones que los usaban para cultivar algodón, azúcar y café. Considerados una propiedad, los esclavos sufrían de grandes privaciones y abusos en el Nuevo Mundo³.

Los tres siglos de esclavitud negra en Norteamérica, supusieron una mezcla cultural y acentuaron una estrecha relación entre esclavos y euroamericanos, dando como resultado a lo largo de los siglos XVII y XVIII el origen de la cultura afroamericana, que será la que posteriormente transmita en su música las cruentas experiencias sufridas por sus antepasados esclavos, y las complejas relaciones entre americanos y africanos⁴.

² GIOIA, Ted. *La prehistoria del jazz*. En: *Historia del jazz*. Madrid, editorial Turner, 2002, p. 16

³ VIGNA, Giuseppe. *La Esclavitud*. En: *El Jazz y su historia. Los músicos, los cantantes, los ritmos y las tendencias fundamentales del Jazz*. Barcelona, Editorial Malsinet Andantino, 2006, p. 6.

⁴ MARTIN, Denis-Constant. *Cantar en la época de la esclavitud*. En *El góspel afroamericano. De los espirituales al rap religioso*. Madrid, editorial Akal, 2001, p. 18.

Work songs, o canciones de trabajo

Para hacer de su jornada laboral una tarea un poco menos ardua y tediosa, los esclavos africanos idearon una serie de canciones basadas en el ritmo, que cantaban en los propios campos de trabajo. Estas canciones seguían las tradiciones africanas, y se basaban en un canto a capela que un esclavo realizaba, y que posteriormente el resto repetía a coro y a modo de respuesta, basándose en un ritmo concreto, estableciendo de este modo un diálogo entre solista y coro. La interpretación de este tipo de canciones es colectiva, pues todos participan en ella, si no es por medio del canto, puede ser por medio de palmadas o diversas formas de percusión, e incluso de danza, que ayudaban a llevar un ritmo constante y complejo, en ocasiones en forma de polirritmia, y en la que era frecuente el empleo de la síncopa⁵.

Los esclavos originales procedían de vastas áreas del oeste de África en las que se dan tipos de música muy distintos. Incluso en su decadencia, se debe suponer que estos tipos se combinaron con elementos europeos de muchas formas, aunque, una vez más, es imposible llegar a una comprensión genuina de la cronología o de la distribución geográfica de este proceso, o a saber cuáles precisamente eran los factores europeos y africanos implicados. Las nuevas circunstancias de los esclavos pueden, sin embargo, tomarse como el principal determinante, {...} lo que da forma al canto de trabajo. La especie de antifonía usada aquí aparece más tarde en la evolución del jazz en circunstancias muy diferentes. Los elementos europeos adoptados fueron extremadamente simples al principio⁶.

Los cantos de trabajo poseen un carácter más puramente africano y una serie de características provenientes de una herencia africana consagrada durante generaciones. El canto era más bien una vocalización ritualizada que se diferenciaba por el uso de la improvisación, cuya base principal residía en la escala pentatónica; una escala de cinco tonos en la cual se evitan los semitonos (DO, RE, MI, SOL, LA). Además, se constituía en base de pregunta-respuesta sobre ritmos complejos y polirrítmicos, que junto al resto de rasgos constituyen la base sólida del jazz. Estos cantos eran empleados por los esclavos con un doble sentido; por un lado, buscaban una forma de animar las duras jornadas laborales del campo. Por otro, era un medio con el que podían transmitir códigos secretos sobre la libertad.

Consistían en lanzar un sonido desde un punto de la plantación y esperar que la respuesta llegase desde el otro, a veces la distancia era grande, y con el paso del tiempo esta práctica fue adquiriendo ritmo y forma hasta convertirse en una primitiva forma de canción rural,

⁵ VIGNA, Giuseppe. *Tres siglos de Afroamérica*. En: *Op. Cit.* p. 9.

⁶ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *El Jazz*. En: *Gospel, Blues y Jazz*. Barcelona, Editorial Muchnik, 1990, p. 188.

representando una de las primeras manifestaciones musicales propias de la comunidad negra americana⁷.

A pesar de que este tipo de canto haya desaparecido a día de hoy, las *work songs* realizadas por los esclavos africanos en Norteamérica han sido verdaderamente influyentes no sólo en el jazz, si no en una gran cantidad de estilos musicales acontecidos posteriormente⁸.

Spiritual songs; los orígenes del góspel

Durante el *First Great Awakening* sucedido en 1734, se llevó a cabo la evangelización de los esclavos afroamericanos, creándose de este modo la primera generación afroamericana de evangelizados que entra en la Iglesia, con cierto rencor y diversa división entre los tradicionalistas. “En ese momento, el carácter emotivo de unas reuniones religiosas masivas, la utilización de la música en aras de la conversión y la enseñanza religiosa calaron profundamente en los esclavos⁹”.

El cristianismo protestante se extendió rápidamente como la fe verdadera para los esclavos africanos, que fueron acogidos por la Iglesia con los brazos abiertos, siendo para ellos el lugar en el que encontraban la aceptación social que se les negaba fuera de sus muros. En el culto de la Iglesia tenía una gran importancia el canto de himnos religiosos provenientes de Europa, que los esclavos adaptaron a su modo de canto antifonal (pregunta-respuesta), mezclando de este modo los himnos de la Iglesia protestante con la espontaneidad y libertad del canto africano. De este modo, y muy influenciados por las *work songs*, surgen los espirituales, que serán los antecedentes del género posteriormente conocido como góspel, que alcanzaría una mayor popularidad fuera de la Iglesia. Mientras que “el espiritual es una forma de canción muy rítmica que data de finales del siglo XVIII, la música góspel es una música fuerte con una sutil estructura y ritmo libre¹⁰”.

El canto de los himnos religiosos constituye una parte esencial del oficio. En ellos el mensaje de los textos es puro y simplemente enunciado, y se hace encajar, palabra por palabra, en unas melodías de fácil memorización que suelen utilizar escalas pentatónicas. Por encima de todo, la emoción que produce la efusión del Espíritu Santo está omnipresente y se expresa en el sermón, en la interpretación de los cánticos y en los comportamientos de la congregación {...}¹¹.

⁷ JOVÉ, Josep Ramón. *Los inicios del jazz*. En: *Gigantes del Jazz*. Barcelona, Editorial Manotroppo, 2011, pp. 22-23.

⁸ GIOIA, Ted. *Op. Cit.* pp.18-20.

⁹ MARTIN, Denis-Constant *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁰ VIGNA, Giuseppe. *Los Espirituales*. En: *Op. Cit.*, p. 10.

¹¹ MARTIN, Denis-Constant *Op. Cit.*, p. 21

Los himnos y espirituales fueron empleados con la intención de que los afroamericanos realizaran un estilo musical más occidental y dejaran de emplear sus raíces africanas en la música. Sin embargo, el resultado fue el contrario; las formas musicales europeas se transformaron y enriquecieron gracias a las tradiciones musicales africanas que los afroamericanos insertaron en ellos¹².

Fue a partir del siglo XVIII cuando comenzó a utilizarse la expresión *spritiual song* para diferenciar este tipo de cantos que mezclaban salmos e himnos provenientes de la ritualidad religiosa cristiana europea, creados colectivamente y fundamentados en la improvisación. Su forma de interpretación supuso la creación de una serie de características profanas, en las que aún persistían rasgos africanos. Al igual que en las *work songs*, en los espirituales destaca el uso de síncopas, que aportaban una mayor riqueza rítmica al canto mediante unas formas heterofónicas y polirrítmicas, potenciado por el empleo de palmas que creaban contratiempos. En ellos se emplea la estructura de estrofa + estribillo, con movimiento rápido y alegre, o lento y nostálgico, a modo de balada. Además, se aprecia en ellos el uso del *leitmotiv*, o motivo conductor, consistente en este caso en una frase o motivo que se repite a lo largo de todo el espiritual. En el texto de los espirituales se aprecia la búsqueda de la libertad, y se expresa la opresión sufrida de un pueblo en busca de lograr la huida hacia su hogar. Además, eran frecuentes los gritos de alegría y de ánimo realizados de forma espontánea. De este modo, mediante el canto los esclavos encontraban un consuelo y una esperanza en la religión, configurando e inventando sobre esta base los espirituales¹³.

Los negros habían africanizado los salmos hasta tal punto que muchos observadores describían los himnos de iglesia negros como una misteriosa música africana. En primer lugar, prolongaban y hacían vibrar hasta tal punto los textos de los himnos que sólo un ángel podría descifrar lo que se cantaba. No obstante, en lugar de cantar en un particular unísono o heterofonía, mezclaban sus voces en grandes y unificadas corrientes de voz. Surgía un tipo de armonía sorprendente, en la que cada cantante ejecutaba variantes de una melodía en su correspondiente tesitura, y sin embargo, todos estos ornamentos contribuían a crear una polifonía de líneas continuamente cambiantes {...}. Surge de un grupo en el que todos los cantantes pueden improvisar juntos, aportando cada uno algo personal a un constante efecto colectivo, una práctica habitual en las tradiciones africana y afroamericana. El resultado es una música tan poderosa y original como el jazz, pero profundamente melancólica, pues es un canto surgido de gentes que vivían serias dificultades¹⁴.

Tras la Guerra de Secesión y la abolición de la esclavitud, la situación de los afroamericanos cambia drásticamente. A pesar de su pobreza, ya no son esclavos, y pueden decidir reunirse

¹² GIOIA, Ted. *Op. Cit.* pp. 16-17

¹³ MARTIN, Denis-Constant. *Op. Cit.* pp. 32-36.

¹⁴ LOMAX, Alan, *The land where the Blues began*, Nueva York, Editorial Pantheon, 1993, p. 81. En: GIOIA, Ted. *Op. Cit.* pp. 16-17.

o formar diferentes formas de generar beneficios. Por ello, en busca de empleo, la mayoría decide marchar al norte de Estados Unidos, donde se gestará el blues, pero a su vez, una gran parte de ellos permanecieron en el sur. Aquí se inauguraron algunas escuelas para antiguos esclavos llamadas “universidades”, en las que primaba la falta de dinero y unas grandes dificultades. Para solucionar estos problemas, se propuso la formación de agrupaciones corales para conseguir recaudar fondos, cuyos beneficios pudieron ayudar a las escuelas a salir adelante. Tras el gran éxito que tuvo la coral de la universidad de Fisk en su empeño por cantar espirituales, el resto de universidades imitaron su forma por medio de la realización de una serie de arreglos cuya finalidad consistía en adecuar los espirituales a los cánones regidos por la música europea, pues, debido al gran éxito que tuvieron realizaron giras, no sólo recorriendo Estados Unidos, sino también Europa¹⁵.

Junto a las corales universitarias, estaban las agrupaciones corales de las iglesias baptistas y metodistas. Ambas realizaban una forma de canto polifónico a cuatro voces con arreglos de himnos y espirituales. Los cuartetos tuvieron tal éxito que su formación se llevó hacia barrios y lugares de trabajo, cuyos miembros carecían de formación musical y se basaban en el canto realizado en las iglesias. De esta forma, introdujeron la libertad y la exuberancia que caracterizó a esta nueva forma de música coral, realizando una mezcla de facetas cuyo resultado originó el nacimiento del góspel¹⁶.

El ragtime

Estilo que floreció a finales del siglo XVIII realizado mediante una música rítmica y compuesta principalmente para un instrumento: el piano. Su nombre, que literalmente significa “tiempo roto”, ofrece una característica que se va repitiendo constantemente hasta la llegada del jazz; el uso de la síncopa con una línea de bajo de ritmo simple y sobre un tempo marcadamente acelerado¹⁷. También llamado “estilo de Missouri”, se trata de un estilo que a diferencia del jazz, que se basaba en la improvisación, está escrito, por eso, y gracias a la imprenta, tuvo una amplia difusión y un gran éxito por medio de sus partituras. En ocasiones es erróneamente entendido como una forma antigua del jazz, sin embargo, se trata más bien de un ancestro anterior a su formación¹⁸.

¹⁵ MARTIN, Denis-Constant. *Op. Cit.* pp. 43-46

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ VIGNA, Giuseppe. *El Ragtime*. En: *Op. Cit.* p. 13.

¹⁸ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *El ragtime*. En: *Op. Cit.*, p. 35.

Al tratarse de un estilo interpretado y creado por pianistas de *jig*, en su mayoría negros, este estilo se desarrolló en burdeles, pues eran los únicos lugares en los que les era permitido trabajar. De esta manera fue como grandes pianistas de *ragtime*, como el mismísimo **Scott Joplin**, comenzaron su carrera. Del mismo modo, el gran éxito que este estilo iba cosechando a pesar de la mala reputación por ser interpretadas en “lugares de tan baja reputación”, y la gran demanda requerida por parte del público, hizo que este estilo llegara a ser publicado mediante rollos de pianola, en una recopilación llamada *Mississippi Rag*, que marcó el comienzo de la difusión del estilo¹⁹.

El estilo, aunque mostraba elegancia y mantenía acentos claramente afroamericanos, procedía de la mezcla con el piano clásico europeo y también con la música blanca para bandas que se estaba produciendo en aquel momento {...}. Scott Joplin, a quien la historia siempre recordará como el gran maestro del *ragtime*, inició en 1897 la composición de su clásico *Mapple Leaf Rag*, que sería publicado dos años más tarde y llegaría a ser una de las piezas más famosas de todos los tiempos²⁰.

Con respecto a sus características, el *ragtime* posee un ritmo binario, generalmente en 4/4 o 2/4, con una armonía funcional basada en la acentuación de la tónica, dominante y subdominante en tonalidad mayor. En ellos se integran una serie de nexos entre dos partes musicales diferentes por medio de la modulación llamados *vamps*, y de nuevo nos encontramos con la síncope como la característica principal de la melodía. En general, los pianistas de *ragtime* tenían un estilo percusivo a la hora de tocar, con un uso moderado del pedal *sustain*, haciendo incluso ritmos golpeando el pie contra el suelo²¹.

Aunque fue un género de gran éxito y con un gran número de intérpretes, el *ragtime* posee tres figuras destacadas. La primera es el ya mencionado Scott Joplin, considerado como el padre de este estilo. Los otros dos compositores de renombre fueron **James Scott** y **Joseph Lamb**, este último de raza blanca, ambos discípulos de Joplin. Pero a su vez también destaca el pianista autodidacta **Thomas Million Turpin**, que montó una taberna que fue uno de los centros neurálgicos de este género, y de la que salieron los *rags* que le hicieron famoso. De sus obras, destaca *Harlem Rag*, y *Buffalo Rag*²².

Su decadencia se da a principios del siglo XX con la aparición de aparatos de grabación con los que se sustituyen a los rollos de pianola. Del mismo modo, la marcada afluencia que tenía el jazz en 1915 también influyó en su caída, pues el jazz era considerado como

¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

²⁰ JOVÉ, Josep Ramón. *Op. Cit.*, p. 28.

²¹ TIRRO, Frank. *El Ragtime*. En: *Historia del jazz clásico*. Barcelona, Editorial Manontropo, 2001, pp. 41-67.

²² *Ibid.*

“el estilo musical más claramente derivado de los negros”, y había influido en compositores europeos de gran importancia “como Satie, Stravinsky, Milhaud y Hindemith²³”.

La llegada del blues

A pesar de que no existe una certeza a día de hoy sobre los orígenes concretos del blues y del desconocimiento así mismo del lugar concreto en el que nace este género, a mediados del siglo XIX, en las áreas rurales del sur, comienza a tomar forma este género cuya vertiente proviene de la mezcla de ideas africanas por un lado, y europeas por otro, y recogiendo las características de las *work songs* y de los espirituales, conjugándose como una síntesis de las formas antiguas de canto monódico²⁴. La certeza es que el blues nace en el sur de Estados Unidos en una época en la que la esclavitud ha sido ya abolida y en un entorno de pobreza y miseria sin estructuras educativas y con dos únicas salidas: el alcoholismo o la migración hacia el norte²⁵. Es por ello que “su música alivia el dolor, aportando una válvula de escape a la frustración, el dolor o la furia que puedan sentir el intérprete de blues o su audiencia²⁶”.

El término *blues*, proveniente del inglés, designa un tipo de canción, por lo general triste o melancólica, de segmentos de doce compases y con armonías de tónica, dominante y subdominante. Principalmente, este género se caracteriza por la integración de las conocidas *blue notes*:

{...} descritas como el empleo en los primeros blues tanto de la tercera mayor como de la menor en la línea vocal, unido a la séptima disminuida; la quinta disminuida, según la mayoría de las fuentes, adquirió más tarde la misma importancia que la *blue note*. {...} Este efecto, imposible de reflejar en la notación, es uno de los sonidos más desagradables del siglo XX. Dado su impacto emocional, no es sorprendente que este recurso pronto trascendiese el blues para entrar en el jazz y otras formas de música popular²⁷.

Sin embargo, las *blue notes* no siempre están presentes, y en algunos casos no existen. El blues se basa principalmente en un “poema cantado de doce compases, derivado del verso alejandrino²⁸”. Al igual que las *work songs*, el blues se basa en el sistema de pregunta-respuesta, aunque en este caso suele ser la voz la que pregunta y el instrumento el que responde. Su estructura se compone, en términos generales, mediante estrofas de tres versos, sobre una forma de AAB, siendo de este modo el último verso el que rima con el

²³ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *Op. Cit.*, p. 40.

²⁴ VIGNA, Giuseppe. *El blues*. En: *Op. Cit.*, p. 13.

²⁵ HERZHAFT, Gérard. *Un siglo de Blues. El nacimiento del blues*. En: *La gran enciclopedia del blues*. Barcelona, Editorial Manontropo, 2003, p. 12.

²⁶ TIRRO, Frank. *El blues*. En: *Op. Cit.*, p. 70.

²⁷ GIOIA, Ted. *Op. Cit.*, p. 24.

²⁸ HERZHAFT, Gérard. *Un siglo de Blues. Las reglas*. En: *Op. Cit.*, p. 15.

primero, y el primero el que se repite. Con respecto a su estructura armónica, se basa en tres acordes (I, IV y V), con alteraciones en el I y IV grado, donde se inserta la *blue note*. Sin embargo, no todos los blues corresponden a estas normas, y en ocasiones se altera su estructura²⁹.

Al ser realizado por músicos afroamericanos ambulantes, este género fue ampliamente difundido por distintos pueblos y ciudades, mediante la expresión de las penurias y alegrías que sufrieron sus antepasados esclavos, y el largo camino que las personas de raza negra debieron recorrer para conseguir, en formas generales, la aceptación social. Del mismo modo, pretende expresar sus creencias religiosas y desengaños amorosos sobre unas melodías y unas letras sencillas plagadas de melancolía y tristeza en las que predomina la alternancia de la voz sobre un tema improvisado. De este modo, y recogiendo aspectos de la música ambulante del sur de Estados Unidos, así como elementos de la música de circo y del jazz, se configura a principios de la década de los años veinte el **blues clásico**, que contiene una estructura interna más estandarizada³⁰. Es en este momento cuando muchos cantantes (sobre todo cantantes femeninas, que dominaban en el blues clásico) se dirigen hacia el norte y se asientan en grandes ciudades, comenzando a tocar en sus bares y clubes, dando inicio de este modo a la evolución del blues. Su ambiente cambia de las calles hasta las tabernas, y de tabernas a teatros, evolucionando de ser una música de carácter popular hasta llegar a un público de masas, potenciado desde su entrada en el mercado discográfico y la aparición de las primeras grabaciones. Del mismo modo, cambia su forma interna y recoge argumentos más complejos en sus letras sobre un tempo más lento, con temáticas dolorosas que giran en torno al amor, que surgen con fuerza y sustituyen la soledad y tristeza que impregnaba su lenguaje anterior³¹.

La derrota confederada en la Guerra de Secesión había supuesto la libertad para millares de esclavos que buscarían una mejor vida emigrando al norte industrializado, y ciudades como Chicago verían nacer formas nuevas del género que terminaría alejándose de lo propiamente rural. Estas modalidades acabarían siendo interpretadas con distintos instrumentos como: guitarras amplificadas, batería, piano y bajo, dando lugar al llamado Blues de Chicago, que con el tiempo, ya en las décadas de los cincuenta y los sesenta, se convertiría en una poderosa influencia sobre la música popular anglosajona³².

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ GIOIA, Ted. *Op. Cit.*, pp. 23-34

³¹ *Ibíd.*

³² JOVÉ, Josep Ramón. *Op. Cit.*, pp. 26-27.

Jazz: Pasado, presente y futuro

Como ya hemos visto, el pasado del jazz no constituye únicamente el pasado de un estilo musical, sino también de la formación de la sociedad afroamericana, englobando de este modo caracteres musicológicos, políticos, sociales e historiográficos. La propia palabra *Jazz* engloba un concepto muy amplio. El jazz fue el símbolo de una colectividad vilipendiada durante siglos que consiguió, tras mucho esfuerzo, ser reconocida como sociedad. Es verdaderamente curioso que este género sea uno de los iconos estadounidenses, y que sin embargo proceda de una sociedad proveniente de África que luchó por el reconocimiento de su identidad.

Nacido en Estados Unidos, el jazz sigue sin renunciar a dicha ciudadanía. El género fue desarrollado por artistas de raza negra apenas liberados de la esclavitud y decididos a expresar el talento que Dios les había otorgado y sus convicciones relativas a la libertad, la identidad y la propia música. El jazz continúa siendo una profunda manifestación de libertad, talento, logro artístico e identidad³³.

El jazz, hoy en día está muy vivo. Y no únicamente en Estados Unidos, pues su magia se ha transportado al resto del mundo. Actualmente el jazz es una música universal, con rasgos de modernidad, que se renueva constantemente pero que, a su vez, sigue siendo un icono de libertad. Una libertad en este caso, individual, que concierne a quien la escucha, a quien la interpreta y a cualquier individuo que se acerca a ella.

En términos interpretativos, se trata de un lenguaje. Sigue manteniéndose el carácter de pregunta-respuesta, pero de un modo más íntimo y personal. Los intérpretes no tocan, hablan mediante la música, se comunican mediante un idioma ideado por ellos, y mantienen una conversación con sentido que surge en el mismo momento en el que están tocando gracias a la improvisación. Esa improvisación que continúa rompiendo cadenas y liberando al intérprete haciéndolo libre. La improvisación hace que una actuación de Jazz sea única e irrepetible.

La interpretación y el disfrute del jazz personifican los principios de la igualdad de derechos y la paridad de oportunidades asumidos por quienes habitan una sociedad libre. Su lenguaje es directo y expresivo, puede ser simple o elocuente, y requiere una interacción entre ejecutante y oyente que precisa de activa participación por parte de este último. Toda actuación de jazz en vivo resulta nueva, excitante y exigente para músicos y audiencia; a un tiempo, las grabaciones clásicas del género contribuyen a formar al oyente y a desarrollar su sentido crítico y su atención. Hoy el jazz muestra una multiplicidad de estilos que habría resultado inimaginable cuarenta o cincuenta años atrás. A la vez, la reverencia con que hoy contemplamos el pasado difiere por completo del enfoque de aquellos tiempos³⁴.

³³ J. Calvados. *Prólogo*. En: TIRRO, Frank. *Op. Cit.*, pp. 11-13

³⁴ TIRRO, Frank. *Prefacio*. En: *Op. Cit.*, pp. 18-21.

Ante todo, y como el propio Erik Satie denominaba a su propia música, es un género democrático que se cierne como la imagen de un pueblo. No se trata de un entretenimiento propicio para ser realizado o escuchado en tiempo de ocio. Se trata de una música de origen humilde y popular, que ha llegado a constituirse en el mismo peldaño que la considerada “música seria”, siendo tratada hoy en día como “música de culto” e interpretada en grandes auditorios, teatros y salas de gran renombre.

¿Y qué es Jazz? Un estilo que ha llegado a traspasar las barreras de los conceptos musicales y se ha instalado como una filosofía de vida regida mediante la expresión artística y la experiencia estética. Improvisación, comunicación y respeto. Pero también trabajo, esfuerzo y dedicación. Un arte en sí mismo. Eso es **Jazz**.

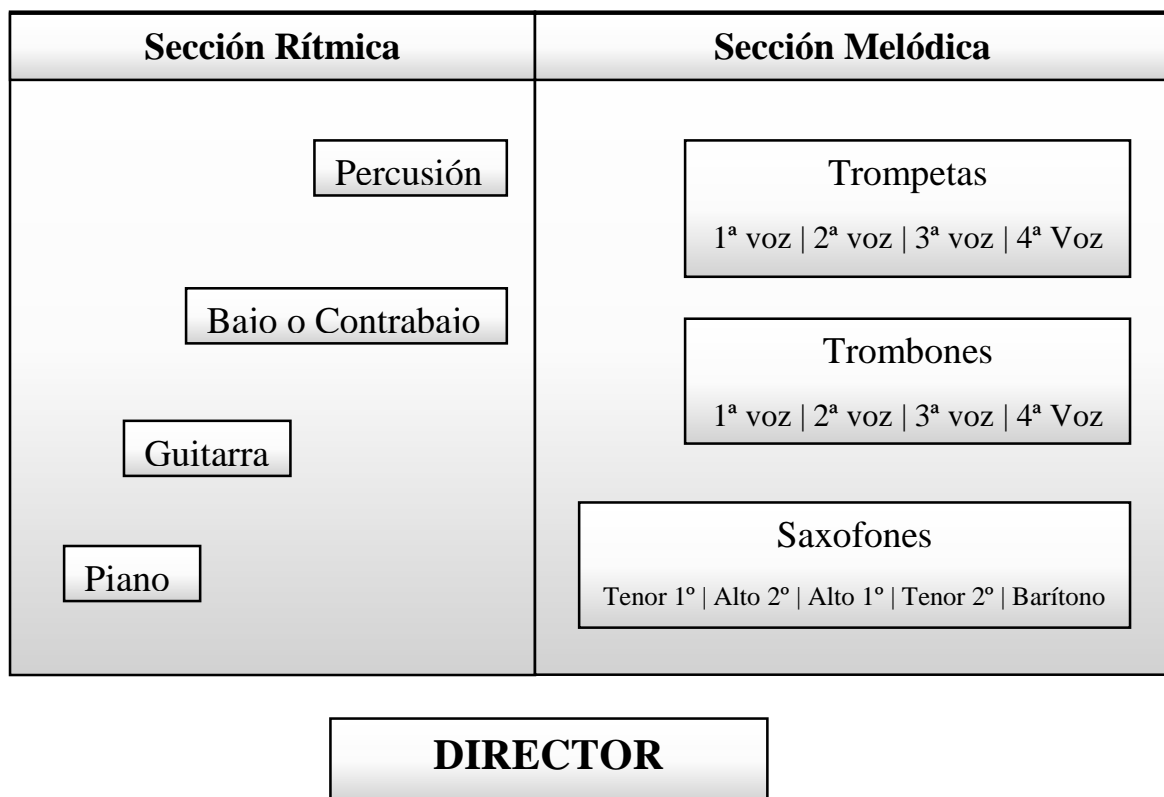
LAS *BIGBAND*'S: EL JAZZ ORQUESTAL

¿Qué es una *Big Band*?

La *Big Band*, o gran banda, es una agrupación orquestal e instrumental que posee entre diez y veinte músicos que interpretan estándares y arreglos de jazz y cuyos instrumentos se reparten en grupos. Es lo que se conoce coloquialmente como “orquesta de jazz”.

Está formada por dos secciones de instrumentos:

- **Rítmicos y percusión:** Son los instrumentos que se ocupan de realizar un soporte armónico y rítmico, que actúa como “colchón” o base para el resto de instrumentos, en los que también entra la percusión. Piano, guitarra y bajo o contrabajo. Batería y percusión menor.
- **Melódicos:** Encargados de realizar la melodía.
 - **Grupo de metal:** Saxofones altos, saxofones tenores y saxofón barítono. A ellos se les puede sumar los saxofones soprano y bajo, así como uno o varios clarinetes
 - **Grupo de madera:** Trompetas y trombones.



Estructura de una *BigBand* convencional

Figura 1: Estructura de una *BigBand* convencional

Orígenes de la *BigBand*

Debido a la falta de documentación y registros de los músicos de jazz, establecer una certeza clara sobre cuándo y dónde aparecieron las agrupaciones orquestales que realizaran jazz es una tarea casi inconcebible e impensable. Realizar una cronología exacta que narre los acontecimientos que dieron lugar a la creación de bandas que evolucionaron hacia esta nueva forma de jazz resulta imposible. Sin embargo, se han establecido paralelismos y estudios entre las bandas de música provenientes de Europa, estudiando sus rasgos y estableciendo las características en las que coinciden.

En este contexto, y recogiendo los modelos de las *Brass bands*; orquestas de viento formadas por blancos, comenzaron a aparecer en el siglo XIX las *Marching bands*; orquestas formadas por americanos negros que tocaban a modo de marcha por las calles en fiestas, bodas o entierros, tocando marchas, blues, espirituales, danzas, etc. A partir de 1890 fue cuando las *marching bands* redujeron el número de intérpretes, apareciendo así las primeras *Jazz bands*, que tocaban en bares y tabernas de Nueva Orleans, recogiendo las características de las *marching bands* como la armonía funcional y el ritmo binario de marcha³⁵.

Más importantes debieron ser las bandas de instrumentos de metal (*brass bands*) fundadas, también sorprendentemente, en las plantaciones de Alabama, de Louisiana, y de otros estados, es de presumir que según el modelo de las bandas militares británicas de antes de la independencia {...}. La existencia de tales grupos en fechas tan remotas como 1835 se contradice con la opinión ampliamente aceptada de que las formas instrumentales precedentes del jazz aparecieron cuando se pudo disponer de los instrumentos desechados por las bandas militares, tras la Guerra Civil³⁶.

A parte de las *Brass bands* y de las *Marching bands*, las raíces del jazz orquestal se encuentran en las grabaciones del *ragtime*, que datan de los primeros años del siglo XX, momento en el que se crearon un gran número de bandas en Nueva York con instrumentaciones características como violines, banjos o mandolinas³⁷, haciendo que el *ragtime* creciera y evolucionara mezclando los rasgos característicos de la música afroamericana con influencias provenientes de Europa, aunque al tratarse de un género de transición, se aprecia la carencia de las texturas y del contrapunto del jazz.

El aumento del número de las bandas supuso a su vez una mayor especialización y una técnica cada vez más pulida. Muchas de ellas crecieron gracias a la incorporación de cinco

³⁵ MICHELS, Ulrich. *Atlas de música*, vol. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 539.

³⁶ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *El jazz. Definición y orígenes*. En: *Op. Cit.*, pp. 190-191.

³⁷ *Ibidem*, pp. 213-215.

saxofones, tres o cuatro trombones y seis o más trompetas. De entre ellas, destacó la banda de **Fletcher Henderson**, con **Don Redman** como arreglista, cuya aportación demostró que la improvisación podía realizarse también dentro de las orquestas sin perder la espontaneidad. Esta banda se consolida en 1923 como la primera *BigBand* de Nueva York.

En 1923, época en la que Henderson inició un compromiso laboral en el selecto Club Alabam {...}, su orquesta de diez músicos estaba ya tocando jazz. Su composición era la habitual del grupo de jazz clásico {...}. Henderson y Redman escribieron arreglos para la banda que combinaban secciones de solista y *tutti*, y permitía la improvisación del solista. No todos los arreglos eran escritos; a menudo la banda utilizaba “arreglos de cabeza”, y a veces se improvisaban los finales de cada sección. Entre los rasgos del estilo de Henderson, cabe anotar el conjunto de tres clarinetes {...}, y la interacción llamada-respuesta en un segundo plano entre metales y lengüetas. Durante el período entre 1924 y 1936, la banda de Henderson, que había crecido hasta los 16 músicos, fue la banda “residente” en la gran sala de baile *Roseland* de Nueva York. Con su creación de un estilo original, esta banda marcó la dirección seguida por otras *BigBands* posteriores³⁸.

Recogiendo y explotando esta fórmula, se crearon nuevas bandas que adquirieron una mayor especialización técnica e instrumental, y ofrecieron una música orquestal de mayor calidad gracias a grandes músicos como Louis Armstrong, Joe Smith, Charlie Green, y un largo etcétera³⁹.

Si Henderson y Redman fueron piezas clave en el origen de la *BigBand* que acontece hoy en día, no puede darse de lado la gran influencia proveniente de la **Casa Loma Orchestra**. Se trata de la formación que estableció los principios de la “Swing Area”. Formada en 1925 enteramente con los músicos blancos bajo la dirección de Jean Golddkette, en un principio, se llamaba “Orange Blossom Band”, sin embargo cambiaron el nombre tras actuar durante un tiempo en el hotel “Casa Loma” de Toronto durante el año 1929. Tras ello, el saxofonista Glenn Gray toma las riendas de la dirección y comienzan a trabajar para hoteles americanos, universidades y a realizar actuaciones para la radio. Tuvieron mucho éxito y llegaron a realizar diversas grabaciones de discos, que consiguieron aumentar su popularidad⁴⁰. Casa Loma Orchestra significó “la antítesis de las bucólicas primeras grabaciones de las bandas territoriales. Aunque a este grupo no se le ha dado la importancia que merece por parte de la crítica de jazz, muchas bandas más famosas intentaron copiar su estilo con exactitud⁴¹”.

³⁸ SOUTHERN, Eileen. *La era del jazz*. En: *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, Editorial Akal, 2001, p. 402.

³⁹ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *El jazz. Definición y orígenes*. En: *Op. Cit.*, pp. 213-215.

⁴⁰ LONGSTREET, Stephen. M. DAUER, Alfons. *Casa Loma Orchestra*. En: *Enciclopedia del Jazz*. Barcelona, Editorial Científica Eco, 1963, pp. 75-76.

⁴¹ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *La era de las grandes bandas*. En: *Op. Cit.*, p. 223.

El origen de las *big band* se remonta a las primeras décadas del siglo XX. En esa época, numerosos músicos de Nueva Orleans se trasladaron a Chicago y Nueva York y se incorporaron a las grandes formaciones orquestales de música de baile que allí existían. Esta afluencia de músicos provocó en esas agrupaciones la incorporación de más instrumentos de viento metal y, posteriormente, de saxofones que sustituyeron al clarinete. La ampliación de la plantilla instrumental originó la necesidad de escribir arreglos musicales que incorporaban secciones diferenciadas (introducción, exposición, reexposición, coda, etc.)⁴².

Las BigBands en los años 30: La fiebre del Swing

La crisis generada por el llamado *crack del 29* y la gran depresión que recayó sobre la población estadounidense por la caída de la bolsa en el mes de octubre no supuso el fin del jazz. A pesar de que las hundidas mentalidades estadounidenses del momento no coincidían con el desparpajo y despreocupación que conllevaba el recién estrenado *hot jazz* realizado en la época, que sustituyó al estilo antiguo (o *sweet*), era necesario mantener vivo al jazz, pues de este modo, se mantendría vivo el espíritu americano. Las interpretaciones supusieron un soplo de alegría y optimismo, a pesar de que en los siguientes años muchos músicos se vieran sin trabajo.

A pesar del ambiente de quiebra y depresión en el que se cernía Estados Unidos, el número de bandas comenzó a aumentar considerablemente, pues, debido al aumento de músicos desempleados, resultaba económico contratar a bandas, que a su vez, requerían de un gran número de intérpretes. Las *BigBands* significaron un foco de trabajo para unos músicos que estaban dispuestos a trabajar por poco dinero, y en poco tiempo, Estados Unidos contaba con un gran ejército de orquestas de jazz que evolucionaban muy rápidamente, puliendo su estilo y perfeccionando su técnica de conjunto y de improvisación de tal manera que consiguieron llegar hasta el virtuosismo. Su número era tan amplio y tenían una actividad tan intensa que resultaba muy complicado seguirles la pista.

La banda Lunceford, por ejemplo, dirigida por Sy Oliver, ofrece una serie de contrastes extremos perfectamente apropiados, así como la de Erskine Hawkins o la dirigida por el trombonista Tommy Dorsey, influenciada por el jazz de los años 20, que poseían una gran calidad en sus improvisaciones. Del mismo modo, la banda de Artie Shaw fue una de las pioneras en proporcionar una mayor importancia a los instrumentos de cuerda dentro del jazz, empleando instrumentos antiguos como el clave, y con impresionantes solos de

⁴² MORÁN Vallejo, Alejandro. *La Big Band convencional. Origen y características*. En: *La Big Band de la Escuela Municipal de Música "Dionisio Aguado" de Fuenlabrada. Aproximación al proceso re-creativo de "FUE eN LA Big Band?"* Trabajo Fin de Máster. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos I, 2013.

clarinete influenciados por el blues. También la banda dirigida por el pianista Earl Hines comenzó a emplear elementos virtuosísticos trabajando con grandes conjuntos en los que destaca el piano, que se consolida como un instrumento completamente idóneo para la realización de solos e improvisaciones de jazz dentro de las agrupaciones orquestales, ofreciendo magistrales diálogos entre piano y orquesta. De este modo, y de forma progresiva, las agrupaciones de jazz fueron demostrando el amplio abanico de posibilidades que una banda podía ofrecer.

El swing es un estilo típico del jazz de la década de 1930, su época dorada, especialmente en Nueva York. Se caracterizaba por la interpretación a cargo de las *BigBands*, en las que se daba gran importancia al solista, en contraste con el resto del conjunto. Destacaron Duke Ellington, Benny Goodman y Glenn Miller, entre otros. En la interpretación del jazz, [se encuentra un] contraste rítmico entre las subdivisiones binarias y ternarias ejecutadas simultáneamente⁴³.

El jazz de los años 30 destaca por sus *BigBands*, que tocaban en fiestas y diversas celebraciones en las que se reunía una gran multitud, y donde el baile y la música eran la principal vía de escape. De ellas, hubo cuatro bandas cuyos directores consiguieron que destacaran sobre el resto:

Count Basie

Su banda se caracterizaba por el virtuosismo individual en los solos e improvisaciones, y colectivo en las partes orquestales de conjunto. Su repertorio se basaba en los *heads arrangements*; una serie de arreglos ideados por los miembros de la banda, que se aprendían de memoria y que no se escribían en partitura. En estos arreglos se aprecia el empleo de los *rifs*; una serie de figuraciones melódico-rítmicas fáciles de recordar que realizaba el conjunto de la orquesta, y que se intercambiaban y entrelazaban con los solos improvisados⁴⁴.

Benny Goodman

Muy influenciado por la Casa Loma Orchestra, de la que recoge influencias como “los arreglos llenos de ritmo, el gran interés por los solos, y el énfasis en la perfección de los pasajes de conjunto⁴⁵”. Goodman estableció un nuevo nivel de interpretación con el que se ganó al público y con el que se coronó como “rey del *Swing*” al establecer los parámetros definitivos del estilo, a pesar de no ser su inventor, revolucionando el concepto de banda de

⁴³ RODRÍGUEZ, José Cruz. LARA, Inés. LURIA, Jordi. *Auditorium. Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionario de la música (K-Z)*. Barcelona, Editorial Planeta, 2004, p. 540.

⁴⁴ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *La era de las grandes bandas*. En: *Op. Cit.*, p. 227.

⁴⁵ GIOIA, Ted. *La era del Swing*. En: *Op. Cit.*, p. 197

baile y convirtiendo este estilo en la música de baile más interesante de Estados Unidos, ganándose de este modo el respeto y la admiración no sólo del público aficionado, sino también de casi toda la profesión jazzística⁴⁶.

Glenn Miller

La orquesta de baile de Glenn Miller estaba marcada por un sonido característico y personal, sustentado por una gran variedad textural, que se extraía de la mezcla del timbre del destacado clarinete solista con la sección de saxofones al unísono, así como un melódico y delicado sonido de los metales. Formada en 1937, cosechó un gran éxito gracias a grandes músicos como Tex Beneke o Al Klink, entre otros. En sus temas consiguieron reunir las facetas propicias para fomentar el baile, ya fuera por medio de baladas lentas o rápidos *swings* que tuvieron un gran éxito comercial y popular, y no sólo en EEUU, pues, al igual que la orquesta de Goodman, Glenn Miller fue reconocido en todo el mundo entre 1939 y 1941⁴⁷.

Con Miller, la *BigBand* completó el ciclo, regresando al espíritu del período anterior a Goodman. Recurriendo a melodías pegadizas, arreglos escritos con gran oficio (aunque sin gran ambición) y sencillos ritmos de baile, Miller creó una música que sólo conservaba una relación periférica con la tradición del jazz {...}. Más que mirar atrás, Miller sobre todo se adelantó a la música popular de la época de posguerra, con su atmósfera más dulce y menos vertiginosa y su separación cada vez mayor de las raíces afroamericanas que habían inspirado a Goodman y a tantos de sus contemporáneos⁴⁸.

Duke Ellington

Ellington fue un pionero no sólo en la composición para *BigBands*, sino realmente en diversos estilos del jazz en general. Autor prolífico con casi dos mil composiciones y una de las figuras clave en la historia del jazz, poseía una gran capacidad para adaptarse y adelantarse a los constantes cambios que el jazz fue sufriendo en las distintas décadas que incurrieron a lo largo del siglo XX. Su contribución se centró en las composiciones para solistas de orquesta, y su aportación más importante es la maestría de combinar las técnicas de improvisación en los arreglos para grandes bandas.

Pianista, compositor y director de orquesta, maestro de maestros, fue culpable de elevar el jazz hacia altas cimas, contribuyendo a conformar una sólida identidad de la sociedad afroamericana por medio de su música. En una época en la que reinaban las pequeñas agrupaciones en Nueva Orleans, Ellington se atrevió a formar una agrupación más

⁴⁶ TIRRO, Frank. *La era del Swing*. En: *Op. Cit.*, p. 245.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 279-281.

⁴⁸ GIOIA, Ted. *La era del Swing*. En: *Op. Cit.*, p. 210.

numerosa que pudieran desarrollar su creatividad, romper los moldes establecidos y superar las barreras establecidas hasta el momento en el jazz, comenzando a investigar y a fusionar diferentes géneros con el jazz, sabiendo sacar el mejor partido de los músicos que conformaban su banda. Su *BigBand*, junto con la de Count Basie, fue considerada como una de las más importantes del momento capaz de investigar en las formas y desarrollar nuevos conceptos sonoros e ideas musicales gracias a la creatividad de Ellington⁴⁹.

Desde finales de los años veinte y, sobre todo, durante 1932-1942, su período más creativo, Ellington usó su banda como un laboratorio en el que, en la más íntima colaboración con sus músicos, resolvió un número creciente de problemas, siempre relacionados con la reconciliación de las equilibradas simetrías de la composición con el fuego espontáneo de la improvisación {...}. Sin embargo, cuando Ellington encontró la dirección correcta, el conjunto tuvo igual importancia {...}. Sin tener en cuenta sus métodos de colaboración, se siente con Ellington, como con todos los verdaderos compositores, que la melodía, la armonía, el ritmo, el color y la textura actúan juntas: la sustancia y la sonoridad son indivisibles⁵⁰.

Los años 40: El *bebop*

El final de la II Guerra Mundial trajo consigo una compleja maraña de cambios sociales que supusieron a su vez una serie de cambios en el jazz. Los músicos eran conscientes de la gestación de una nueva perspectiva artística que se revelaba contra el estancamiento del *swing* y que se trasladaba hacia las *BigBands*, donde algunos de sus miembros se quejaban por el poco espacio que los arreglistas dejaban para la improvisación, así como el poco interés armónico del que carecía el *swing*; acordes de tríada o de séptima, y en pocas ocasiones aumentado o disminuido. Los ritmos estereotipados, la síncopa sencilla y las melodías ancladas al fraseo hicieron que apareciera el *bebop* como una intensificación final del *swing*, con una gran influencia en el *blues* y cuyo mayor exponente fue **Charlie Parker**. A su vez, los músicos habían quedado perplejos con la aparición de nuevos sonidos en las grabaciones que Charlie Christian realizó en 1941, con acompañantes de la talla de **Thelonious Monk** al piano, **Kenny Clarke** a la batería o **Dizzy Gillespie** a la trompeta⁵¹.

El advenimiento del *bop* coincidió con la crisis económica de las grandes orquestas de la era del *swing* que, durante la posguerra de la segunda mitad de los años 40, obligó a muchas de ellas a desaparecer. Sin embargo, muchos de los protagonistas del nuevo estilo habían hecho su rodaje musical en grandes formaciones (lideradas por Teddy Hill, Cab Calloway, Earl Hines y otros) donde se les había permitido llevar a cabo sus ensayos, y en consecuencia algunos de ellos dirigieron formaciones propias para dar vida a sus arreglos. La primera *bigband* bop fue la de Billy Eckstine, junto a la que cabe colocar la de Dizzy Gillespie, Boyd Raeburn, Oscar Pettiford, Charlie Ventura, Georgie Auld, Chubby Jackson

⁴⁹ JOVÉ, Josep Ramón. *Duke Ellington*. En: *Op. Cit.*, pp. 71-72.

⁵⁰ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *La composición en el jazz I*. En: *Op. Cit.*, p. 219.

⁵¹ TIRRO, Frank. *La revolución del bebop*. En: *Historia del jazz moderno*. Barcelona, editorial Manotroppo, 2001, p. 13.

y las de dos experimentalistas, Roy Porter y, más tarde, Gerge Russel {...}. A partir de los años sesenta y al margen de los emblemáticos e incombustibles Duke Ellington, Count Basie, Buddy Rich, Ray Charles y pocos más, las grandes formaciones se convierten en agrupaciones cuya existencia suele estar condicionada por una grabación o una gira⁵².

Los músicos del *bebop* constituían una serie de ideas en las que se enalteciera la figura del músico de jazz de tal modo que se le dejara de considerar un mero objeto de entretenimiento y comenzaran a ser valorados como artistas, al igual que con la propia música, exigiendo un reconocimiento del jazz como un género artístico serio y no como una forma de ocio. Puesto que en este nuevo estilo se daban formas musicales más complejas, en ocasiones no eran comprendidas por el público. Cuando eso pasaba, el músico tendía a cerrarse en sí mismo, consiguiendo un alejamiento y un rechazo por parte del público. Lo mismo sucedía con los músicos de jazz que no llegaban a cumplir las exigencias técnicas requeridas por este género, siendo despreciados por los músicos del *bebop*, que consideraban que el dominio del instrumento era una parte fundamental e indispensable para subirse a un escenario.

El *bebop* se diferencia del *swing* en que posee una mayor complejidad, con mayores contrastes y una sutileza rítmica y melódica caracterizada por el empleo de la disonancia, así como una característica introducción con ritmo exótico; una serie de características que pueden ser estudiadas mediante “un número relativamente pequeño de figuras dominantes y artistas asociados: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane {...}⁵³”.

Como consecuencia de la llegada del *bebop*, las *BigBands* comenzaron a cambiar su estilo con la intención de ofrecer una mayor libertad a los músicos solistas en sus improvisaciones e incluir características del nuevo estilo en sus interpretaciones. Este estilo fue desarrollándose durante un breve período de tiempo mediante orquestas como la formada por Dizzy Gillespie en 1945, que reorganizó un año más tarde, cuya velocidad frenética de tempo no llegó a cuajar en las secciones de la banda. Pero a su vez, otras *BigBands* de la Costa Oeste comenzaron a ofrecer una serie de cambios y a desarrollar un nuevo lenguaje orquestal por medio del *progressive jazz* con el que introdujeron cambios armónicos alejados de las técnicas tradicionales, así como cambios de tempo, fundamentales en esta nueva corriente.

⁵² GINER, Juan. SARDÀ, Joan. VÁZQUEZ, Enric. *BigBands*. En: *Guía universal del Jazz Moderno*. Barcelona, Editorial Robinbook, 2006, p. 44.

⁵³ TIRRO, Frank. *Op. Cit.*, pp. 18-19.

El camino seguido por las *BigBands* de estilo *bebop* se reveló impracticable: tan grandes formaciones tenían dificultad en adaptarse al estilo, su aparición en clubes de pequeño tamaño resultaba antieconómica y no se ajustaban a los gustos de un público que en ocasiones sólo quería bailar. Como vehículo artístico en grabación o concierto formal, las *BigBands* de este estilo no terminaron de explotar todo su potencial. A la vez, los continuos cambios de personal, la tendencia de los músicos consagrados a abandonar la gran orquesta para encuadrarse en un pequeño combo, así como la falta de arreglos realmente distintos a los empleados por las *BigBands* de *swing* pronto pusieron fin a las grandes orquestas de estilo *bop*. De forma gradual, el campo de acción de las *BigBands* en general se fue reduciendo hasta su práctica desaparición en los años sesenta⁵⁴.

Los años 50: *Cool Jazz*

A mediados del siglo XX, el jazz tenía un nivel cada vez mayor. La aparición de agrupaciones con un corto período de vida, basados en un principio en la explotación y la imitación del estilo, comenzaron posteriormente a buscar una sonoridad característica que les ayudara a despuntar y a crear un estilo propio, en una constante búsqueda de éxito artístico y económico. En este contexto, se integran las orquestas de Billy May, Pete Rugolo, Chico Hamilton, entre muchas otras. A pesar de que la experimentación sonora del jazz comenzó en la década de los años 20, el advenimiento del *bebop* supuso la apertura de la veda para la proliferación de nuevas formas y estilos como el *hard bop* de la Costa Este o el estilo *West Coast*.

El *cool jazz*, primer estilo que se desligó del resto, auguraba un nuevo futuro para las bandas de jazz. Las *BigBands* fueron las que comenzaron a introducir una serie de cambios que culminarían con la aparición de un nuevo estilo que se caracterizó por la negación de la expresión y de los ritmos del *bebop* mediante un ritmo más lento y unas melodías poco acentuadas que creaban una serie de sonoridades tranquilas que animaban a relajarse por medio de la escucha. A todo ello se le sumaba la interpretación de bellos solos e improvisaciones por parte de grandes instrumentistas en los que recaía la responsabilidad de aportar matices que llamaran la atención del espectador. Gracias a ello, aparecieron grandes solistas e improvisadores, como por ejemplo **Art Pepper**, **Stan Getz**, **Bud Shank**, **Lennie Tristano** o el inigualable **Miles Davis**⁵⁵.

Aunque en esta década las *BigBands* continuaron teniendo éxito, este nuevo género trajo consigo dos características en las agrupaciones instrumentales con las que comenzaron su desaparición. Por un lado, la reducción de las agrupaciones a cuartetos, quintetos y en ocasiones octetos fue determinante. Las grandes bandas, como la de Count Basie o Bennie

⁵⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁵ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *Los años cincuenta: el cool jazz*. En: *Op. Cit.*, pp. 245-248.

Goodman comenzaron a recortar personal, y otras se disolvieron. Por otro lado, era evidente que el formato *BigBand* comenzaba a tener efectos de agotamiento, no sólo de forma interna, sino también externa, pues el público tenía preferencia por agrupaciones de menor número de intérpretes en las que los solistas pudieran tener un mayor protagonismo⁵⁶.

Miles Davis

Como solista, desde muy joven Davis encontró su propio estilo, una forma de improvisación melódica y peculiar. Sin embargo, a la hora de actuar con la orquesta, Davis se integraba en ella en una mezcla que resultó muy original, lo que le dio un gran éxito. Por ello no es de extrañar que en sus arreglos orquestales destaque por un perfecto ajuste a la composición original con rasgos de su propio estilo, en una mezcla que resultó perfecta.

Davis influyó decisivamente en la aparición de las escuelas *cool* y *West Coast* de los primeros cincuenta, exploró las posibilidades del jazz modal al frente de su propio combo y de una orquesta de 19 músicos a fines de esa misma década, se convirtió en miembro de la vanguardia radical durante los años sesenta, se adentró en la fusión del jazz-rock de los setenta y, tras un forzoso alejamiento de la escena musical por motivos de salud, reapareció en los ochenta como líder que volvía a los valores musicales primigenios al tiempo que exploraba las nuevas posibilidades ofrecidas por la grabación digital, el sampleado y el MIDI⁵⁷.

Tras haber pertenecido al quinteto de Charlie Parker y haber formado parte de la orquesta de Billy Eckstine, en 1948 comienza a realizar una serie de grabaciones con su propia formación; un sexteto que, gracias a su maestría, contribuyó en gran medida al desarrollo del *cool jazz*. Tras consolidarse como uno de los mayores instrumentistas del jazz, en 1957 entró a formar parte de la *BigBand* de Gil Evans para grabar un disco en Nueva York, formación con la que también grabará el famoso *Concierto de Aranjuez*. Tras ello, continúa con su sexteto realizando grabaciones que no dejan de contribuir al florecimiento y difusión del jazz y de la música en general⁵⁸.

Los años 60: El período exótico del *Free Jazz*

Los 60 marcaron una compleja década para la cultura afroamericana. La marginalidad de los guetos instaurada mediante el racismo y la rabia que existía en su interior debido a la constante violación de sus derechos, explotó en forma de una ola de protestas y revueltas lideradas por Martin Luther King, que apelaba constantemente a una revolución no violenta

⁵⁶ TIRRO, Frank. *Proliferación de los estilos: De los años cuarenta a los cincuenta*. En: *Op. Cit.*, pp. 55-92.

⁵⁷ *Ibidem*, p.77.

⁵⁸ LONGSTREET, Stephen. M. DAUER, Alfons. *Davis, Miles Dewey*. En: *Op. Cit.*, pp. 98-99.

y de forma pacífica, y también por Malcom X, cuyas revueltas solían degenerar en disturbios y en batallas campales con grandes dosis de violencia.

En una situación en la que el jazz requería de una renovación, y con una sociedad marcada por el ansia de ruptura y una búsqueda de una mayor libertad, los músicos solistas comenzaron a realizar improvisaciones en las que rompían las leyes de la armonía saliéndose de la tonalidad. De este modo, contemplaron como el amplio abanico de posibilidades se abría aún más y confería una situación de cambio estilístico y formal que evolucionó hasta la aparición de un nuevo género conocido como *Free Jazz*. La situación fue realmente parecida a lo que aconteció al principio del siglo XX en la música culta europea, pues “cuando la tonalidad se debilita, se hace posible que elementos hasta ese momento extraños afecten al lenguaje musical y sienten la base de nuevos estilos⁵⁹”.

Una vez entrada la década de los años 60, los cambios estructurales no se basaron únicamente en la armonía. El *Free Jazz* se manifestó de manera libre y errante, con solistas como el saxofonista **Ornette Coleman**, **Albert Ayler** o el gran **John Coltrane**, considerado como el principal exponente de esta corriente, quienes comenzaron a eliminar además el concepto del pulso y la métrica, y empezaron a realizar solos alejados de la afinación temperada. Sus improvisaciones eran tan largas que una sola de ellas constituía la duración completa de un disco o LP. La estructura del compás sufrió el mismo destino que el resto de los matices musicales. Si anteriormente los compases más empleados eran los binarios (4/4 y 12/8 sobre todo), en el *Free Jazz* comenzarán a emplearse compases más complejos y se realizarán diversos cambios entre ellos en un mismo tema. Del mismo modo, los tempos constantes que eran tan característicos del jazz, conferirán en esta etapa un matiz más libre, llegando incluso a intercalarse diferentes tempos entre varios instrumentos⁶⁰.

El exotismo de esta época llevó a los músicos de jazz a interesarse por la música india. Este hecho no es extraño, teniendo en cuenta que las ragas poseían elementos en común con el jazz, la improvisación era el más evidente. A pesar de que los músicos de jazz no poseían conocimientos técnicos sobre cómo interpretar música india, el sitarista **Ravi Shankar** improvisó con músicos como **Paul Horn**, consiguiendo una fusión llena de matices de diversa índole, y un gran éxito comercial que impulsó el interés y el conocimiento de la música india. Esta incursión del jazz en la fusión no fue única, pues del mismo modo los

⁵⁹ OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *Los años sesenta: libertad y exotismo*. En: *Op. Cit.*, p. 259.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 256-261.

ritmos portugueses encajaron en la fusión con el jazz como dos piezas de un puzle, empleando para ello el ritmo de la samba y apareciendo de este modo la *bossa nova*, con autores tan importantes como **Goao Gilberto** y su *Chega de Saudade*, tan conocida en la actualidad.

Sun Ra Arkestra

La *BigBand* de mayor influencia de esta década fue la dirigida por **Sun Ra**; un característico pianista y organista autodidacta, que afirmaba provenir de otro planeta, aunque su procedencia natal fuera Alabama. Tras haber pertenecido a orquestas de gran importancia, como la *BigBand* de Fletcher Henderson, Sun Ra comenzó una carrera en solitario entre los años 40 y 50 que le permitió adentrarse en diferentes estilos jazzísticos, hasta que a finales de los 50, influenciado por la reciente eclosión de los ritmos libres y la idea de ir más allá de las limitaciones de la armonía tradicional y traspasar las barreras de la improvisación, comenzó a dirigir la *Sun Ra Arkestra* bajo una serie de directrices un tanto sectarias que Sun Ra impuso a sus músicos a modo de mesías, y que colocaron a la formación como una de las más importantes del momento⁶¹.

La *Sun Ra Arkestra* realizaba una música muy influenciada en los ritmos africanos y asiáticos, cuyo repertorio poseía un estilo cercano al último *bebop* y al *swing* en sus comienzos, estilo que posteriormente fusionaron con el *free jazz* mediante la integración de una marcada intención de ruptura armónica y una serie de arreglos que poseen una estética futurista e innovadora mediante la integración de nuevos sonidos con instrumentos electrónicos como el teclado. Este hecho renovador fue determinante para el jazz que se realizará en la década posterior en el que se integran los nuevos instrumentos electrónicos.

El círculo de los seguidores de Sun Ra se acostumbró a esperar lo inesperable, y rara vez se veían decepcionados. La formación de la Arkestra podía incluir en una velada determinada desde diez músicos hasta una treintena. Bailarines, disfraces, proyecciones de diapositivas y otros elementos extras se incluían a menudo con el precio de la entrada. La música de la Arkestra podía ser igualmente variada. Los elementos del *bop*, el *hard bop* y el *swing* dominan las grabaciones realizadas por la banda a mediados de los cincuenta. Pero a lo largo de la siguiente década, la Arkestra adoptaría una paleta aún más amplia: un remolino de estratos de percusión, espeluznantes efectos electrónicos, ecos inconexos de *rhythm and blues*, toques de música asiática y africana, disonancias, atonalidad e incluso anarquía sonora. Puede que la palabrería de Sun Ra acerca del cosmos y la música interplanetaria recordase las peores películas de ciencia ficción de la época de la Guerra Fría, pero en su ansia de cosas

⁶¹ VIGNA, Giuseppe. *El Free Jazz*. En: *Op. Cit.* pp. 52-53.

nuevas y extraordinarias realmente abarcaba todo un universo de sonidos, o al menos unas cuantas galaxias⁶².

Los años 70: La fusión tras un período de crisis

A finales de la década de los 60 el panorama musical no se mostraba muy alentador para el jazz. Algunas de las grandes figuras se percataron de que lo que se buscaba mediante la música no era la faceta artística, sino hacer negocio, por lo que las discográficas se decantaban por lo que vendiera, no por la calidad musical en sí. Por este motivo, encontraron una gran frustración al ver cómo la propia música se degradaba por el camino que el género había tomado, por lo que decidieron tomarse una temporada sabática de relajación en la que poder meditar sobre el futuro de su música.

La complejidad del *free jazz*, por un lado, y llegada del rock and roll, con agrupaciones de gran importancia como *The Beatles* o *The Rolling Stones*, por otro, hicieron mella en el jazz, quedando sutilmente relegado a un segundo plano. La música Rock fue una gran influencia de la que muchos jóvenes músicos bebieron, pero a su vez, supuso un duro golpe para los viejos maestros del jazz, que vieron cómo “infinidad de músicos que llevaban tiempo trabajando con la aspiración de hacerse un nombre, de pronto se encontraron con que su arte parecía haber perdido todo valor⁶³.” A pesar de que parecía haber llegado el juicio final para el jazz, en las nuevas composiciones podía vislumbrarse atisbos del pasado del jazz que apuntaban hacia su futuro mediante influencias externas que abrieron un camino hacia la fusión. Por suerte, la mayoría de las grandes figuras encontraron respuesta en sus retiros y a principios de los 70 volvieron al panorama musical y retomaron su actividad artística.

Los intérpretes y compositores de jazz lo tenían claro; *si no puedes con tu enemigo, únete a él*. La respuesta para que el jazz viviera un renacimiento y no muriera en el olvido era la fusión. No era una tarea complicada, teniendo en cuenta que el propio género nace de la fusión (pues nada es puro en el jazz) y que ya se había hecho antes con otros géneros. De este modo, grandes figuras como el maestro **Miles Davis**, fue uno de los pioneros en hacer arreglos jazzísticos basados en temas de rock, además de ser telonero de varios conciertos de esta nueva corriente musical que consiguieron acercar el jazz a un público nuevo. Del mismo modo, **Ornette Coleman** comenzó haciendo fusión con música de la vanguardia, y

⁶² GIOIA, Ted. *El jazz moderno*. En: *Op. Cit.*, p. 358.

⁶³ TIRRO, Frank. *Fusión y confusión: De los años setenta a los ochenta*. En: *Op. Cit.*, p. 123.

posteriormente se rendiría a realizar fusiones con el rock, sobre todo porque esta podría ser la solución a sus problemas financieros y artísticos.

Del este modo, el jazz se vio impregnado de nuevas sonoridades gracias a la inserción de nuevos sonidos, sobre todo gracias a instrumentos como los teclados, el sintetizador o el órgano electrónico, capaces de crear una gran multitud de sonoridades diversas, que llegó de manos de teclistas como **Cecil Taylor**, **Herbie Hancock**, o el gran **Chick Corea**, entre otros, que integraron de este modo un sonido más electrónico al jazz, consiguiendo una fusión entre jazz y rock que significó la renovación y el florecimiento del género.

Por otro lado, si hay una fusión que haya hecho que el jazz volviera a relucir con una luz renovada a mediados de los 70, ha sido la fusión con el flamenco; dos estilos, en apariencia alejados, que parecen haber encajado como dos piezas de un mismo puzzle. Aunque en 1957 ya Miles Davis se acercara a la música española, la fusión del flamenco-jazz está caracterizada por una figura clave: el gran guitarrista **Paco de Lucía**.

La labor de Paco de Lucía, a quien el jazz sonaba de primeras “a ladrido de perros”, no puede ser pasada por alto. Aunque no fuera más que por los músicos con los que ha tocado en tiempos en que no había quien se aviniera a medirse musicalmente con nuestros compatriotas⁶⁴.

La fusión tan exitosa entre el jazz y el rock también supuso una revolución en el ámbito de las grandes formaciones gracias a la aparición de nuevas *BigBands* de rock; agrupaciones cuya formación era la típica de una banda de jazz cuya principal diferencia era que realizaban arreglos de jazz sobre temas de rock. De esta década, destaca la **Collective Consciousness Society (CCS)**; *BigBand* de rock inglés consolidada entre 1970 y 1974 y liderada por el pianista John Cameron, poseía dos secciones instrumentales bien definidas: la sección de rock, donde se integraban los instrumentos rítmicos y la voz, y la sección de jazz donde se integraban los vientos.

Sin embargo, el campo de las *BigBands* tradicionales tuvo un panorama de mayor complejidad. Estas agrupaciones, que se negaban a desaparecer a pesar de sus constantes crisis, desapariciones y falta de recursos económicos desde la década de los 50, vivían un temporal de constantes problemas en los que llegar alto era sumamente complicado y no dependía exclusivamente de conseguir un contrato de trabajo.

Si bien durante los años setenta, solistas y combos volvieron a disponer de ocasión para trabajar, las *BigBands* tuvieron que luchar denodadamente para hacerse con un lugar bajo el

⁶⁴ GARCÍA Martínez, José María. *El jazz en España, hoy*. En: *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919-1996*. Madrid, Editorial Alianza, 1996.

sol. A principios de la década, casi todas las orquestas más conocidas habían pasado a mejor vida; a la vez, las pocas que sobrevivían guardaban mayor parecido con un museo viviente que con un vehículo de expresión contemporánea⁶⁵.

Teniendo en cuenta que en esta época su esperanza de vida era de unos meses, incluso semanas en algunos casos, sobrevivían aquellas en las que las interpretaciones realizadas de modo más o menos regular, permitían a los intérpretes ganarse la vida, como las bandas de Herb Pomeroy en Boston, The Orchestra en Washington o Rob McConnell's Boss Brass en Toronto⁶⁶. Del mismo modo, grandes ciudades como Los Ángeles o Nueva York poseían una gran cantidad de *BigBands* que interpretaban un repertorio proveniente de décadas anteriores.

Don Ellis fue uno de los músicos de esta década que mayor empeño puso en la revitalización de las *BigBands*. Su banda se caracteriza por la recurrencia, en algunas ocasiones, a una instrumentación imaginativa marcada por la aportación de nuevos instrumentos o instrumentos arreglados, para poder integrarse en la corriente vanguardista musical de la microtonalidad. Para ello, arregla diferentes instrumentos, como trompetas de cuartos de tono, o un fliscorno de cuatro pistones. Su música se caracteriza por las constantes subdivisiones métricas del ritmo y por una marcada influencia en la música popular de Oriente Próximo⁶⁷.

Thad Jones-Mel Lewis Orchestra

La banda de **Thad Jones** (pianista) y **Mel Lewis** (batería), fundada en 1965, destacó como la más importante de Nueva York hasta finales de los años 70. Su éxito se debe a que en su formación, poseía a los grandes arreglistas e instrumentistas, como **Joe Farrell** o **Billy Harper**, así como unos magníficos arreglos y brillantes versiones en las que se apreciaba una renovación en la forma y una sólida sección rítmica, de la que destacan las elegantes participaciones pianísticas, integrándose de forma magistral con las líneas de bajo de Richard Davis. En 1979, tras la decisión de Thad Jones de abandonar la *BigBand* al aceptar el puesto de director de la Orquesta de la Radio Danesa de Copenhague, Lewis se pone al frente de la *BigBand* gracias a un contrato con el local Vanguard que aseguraba una actuación semanal de la banda. A su muerte en 1990, el conjunto, en lugar de disolverse,

⁶⁵ TIRRO, Frank. *Fusión y confusión: De los años setenta a los ochenta*. En: *Op. Cit.*, p. 144.

⁶⁶ GIOIA, Ted. *El jazz moderno*. En: *Op. Cit.*, p. 361.

⁶⁷ TIRRO, Frank. *Fusión y confusión: De los años setenta a los ochenta*. En: *Op. Cit.*, pp. 144-145

sobrevivió como la **Vanguard Jazz Orchestra**, manteniendo sus actuaciones en el mejor local de jazz de Manhattan⁶⁸.

Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin *BigBand*

Banda fundada en 1973, que prosperó en la Costa Oeste durante más de nueve años. Por primera vez en la historia del jazz podía verse a una mujer al frente de una gran banda. Akiyoshi, gran pianista nacida en China y formada en Japón, consiguió una gran popularidad en el jazz, un mundo dominado por la figura del hombre como intérprete y/o director. La *BigBand* de Akiyoshi, que escribió todas las composiciones de la banda, interpretaba una serie de temas y arreglos en los que fusionaba el jazz con una gran influencia de la música asiática, proveniente sobre todo de la herencia tradicional japonesa. La banda poseía una serie de intérpretes capaces de tocar un gran número de instrumentos con una técnica admirable, como Bobby Shew. De ellos, destaca el flautista Tabackin, colíder de la banda y marido de Akiyoshi, que continuó al frente de la dirección de la banda desde 1982, cuando Akiyoshi formó una nueva banda. Tabackin consiguió que el sonido propio que caracterizaba a la banda no se perdiera⁶⁹.

Desde los años 80 hasta el Siglo XXI

Los ochenta supusieron una época de continuación para el jazz. Una vez superada la crisis, los músicos de jazz continuaban evolucionando en las prácticas que comenzaron en la década anterior. El jazz comienza a ser reconocido como un género de culto entre la sociedad y es declarado “tesoro cultural nacional” por el Congreso estadounidense⁷⁰. A pesar de haberse cerrado multitud de clubes de jazz entre los 60 y 70, y que el rock vivía una época de apogeo entre los jóvenes, dejando relegado al jazz a un segundo plano en la mayoría de las frecuencias de radio nacionales más importantes, su actividad se había multiplicado gracias a la aparición de jóvenes intérpretes y a la renovación de los viejos maestros.

A diferencia de los setenta, los ochenta no fueron años de crisis, sino de intensa actividad y fermento productivo. El jazz se adentraba en nuevos terrenos creativos, donde los músicos competían entre sí en términos esencialmente constructivos⁷¹.

Mientras grandes figuras musicales como el consolidado y ya sexagenario **Miles Davis**, continuaron la fusión del jazz con el rock e integraron nuevas sonoridades y nuevos instrumentos haciendo evolucionar al género, algunos jóvenes intérpretes virtuosos como

⁶⁸ GIOIA, Ted. *El jazz moderno*. En: *Op. Cit.*, p. 362.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 363.

⁷⁰ TIRRO, Frank. *Pluralidad de estilos: Los años ochenta y noventa*. En: *Op. Cit.*, p. 153.

⁷¹ *Ibidem*, p. 155.

Wynton Marsalis abogaban por una tradicionalidad que retomara las raíces clásicas del jazz. En esta tesitura se mantuvieron las grandes *BigBands* del momento, como la de **Benny Godman**, que, ajena a los cambios y variaciones del género a lo largo de las décadas del siglo XX, continuó interpretando arreglos del *swing* de los años 30, o la **Gerry Mulligan Orchestra**, fiel a la tradición del *Cool Jazz* de los años 50.

A principios de los 90, estas nuevas generaciones de músicos llegan al jazz con una magnífica formación. Estudian música desde la infancia, primero en la escuela, y posteriormente realizan estudios superiores, ya sea en conservatorios, en la universidad (la Universidad de Pittsburgh fue pionera en ofrecer estudios de musicología y un máster en etnomusicología) o en diferentes instituciones musicales de nueva creación, como la Escuela Superior de Música Berklee, de la que salen grandes figuras de la música capaces de sentir comodidad no sólo en la interpretación del jazz sino también del clásico. Puesto que ya no son autodidactas, el virtuosismo en la interpretación y en la composición está a la orden del día.

En este contexto, aparecen múltiples *BigBands* que se forman en escuelas, institutos e instituciones musicales que son utilizadas como un elemento más de aprendizaje práctico para los estudiantes. Este es el caso de las agrupaciones formadas y dirigidas por el percusionista **Art Blakey**, las conocidas *The Jazz Messengers*; una serie de *BigBands* creadas con la finalidad de ofrecer una base práctica formativa a estudiantes de música con las que “cientos de músicos jóvenes obtuvieron su formación básica en el jazz como intérpretes en sus grupos⁷²”, como por ejemplo, los hermanos Wynton y Branford Marsalis. A pesar de que Blakey muriera en 1990, su influencia se vio marcada en adelante gracias a los grandes músicos que salieron de sus *BigBands*; los llamados “hijos de Blakey”⁷³.

En los años ochenta y noventa (por primera vez en la historia de esta música), la mayoría de los grandes pioneros en la evolución del jazz ya no se encuentran vivos. En su ausencia, la pervivencia de la rica tradición creada por estos innovadores depende en gran medida de que las instituciones divulguen y mantengan su legado. Lamentar este cambio carece de sentido, tanto como quejarse de que tantas *bigbands* de hoy tengan su sede en colegios e institutos. Son señales de que el jazz ha logrado penetrar en la cultura general, no síntomas de fracaso. {...} Rechazar o hacer caso omiso de la historia de esta música no es una solución. Si ha de sobrevivir como fuerza cultural significativa, la tradición del jazz en general y de la *BigBand* en particular necesitarán una sana dosis de esta misma conciencia histórica “sobrealimentada”⁷⁴.

⁷² SOUTHERN, Eileen. *Tendencias en los escenarios contemporáneos*. En: *Op. Cit.*, p. 590.

⁷³ *Ibidem*, pp. 588-591.

⁷⁴ GIOIA, Ted. *El jazz moderno*. En: *Op. Cit.*, p. 365.

Desde finales de la última década del siglo XX en adelante, el jazz se ha caracterizado por la fusión con nuevos estilos como la música popular de América Latina (Latin jazz), el rap o el hip-hop (*Acid-jazz*), además de otros muchos estilos con los que el jazz ha entrado en contacto como la música *new age* o el Pop, así como la fusión con la música tradicional judía (*Kletzmer*). Lo mismo sucede con las *BigBands*, que viven un resurgimiento a finales de los 90 gracias a la realización de arreglos en los que integran aspectos de nuevos estilos. El liderazgo de las grandes agrupaciones de jazz ya no se instaura en Estados Unidos, pues el jazz se ha expandido por todo el mundo, y las *BigBands* europeas llegan con un nivel técnico muy alto al panorama actual.

A principios del siglo XXI un gran número de *BigBands* formadas por importantes figuras del jazz ya fallecidas como la de Count Basie o Duke Ellington, continúan en auge gracias a la intención de los intérpretes de seguir con la estela marcada por sus antiguos líderes y difundir este estilo por medio de arreglos tradicionales de la época que recobran ahora un nuevo éxito. Del mismo modo, las *BigBands* formadas en el ámbito estudiantil de carácter local continúan funcionando como agrupaciones de enseñanza para alumnos de música, práctica que pronto se difunde por las escuelas y academias de varios continentes.

Italian Instabile Orchestra

Se trata de una *BigBand* italiana fundada en el año 1990, cuyos integrantes realizan una interpretación caracterizada por la mezcla de diferentes géneros musicales, pretendiendo de este modo buscar nuevas sonoridades por medio de diversas influencias e inspiraciones. Su éxito lo recibieron tras actuar en el festival de Chicago, durante el verano del año 2000⁷⁵. Sus arreglos poseen una fuerte influencia del *Free Jazz*, con solos e improvisaciones basadas en estilos como el *swing* y la música experimental, mezclando diversos elementos como la integración de nuevos sonidos e instrumentos, realizando una fusión de sonidos provenientes de la tradición y de la vanguardia musical, y consiguiendo de este modo realizar un estilo fresco, moderno y actual, aunque desviándose del prototípica formación de la *BigBand* americana. Las improvisaciones de los solistas caminan entre los extremos técnicos y el virtuosismo, ofreciendo una nueva apertura hacia el jazz del siglo XXI. Su último disco fue grabado en el 2004.

⁷⁵ TIRRO, Frank. *El jazz ante el tercer milenio*. En: *Op. Cit.*, p. 192.

FUE eN LA BigBand?: LA BIGBAND DE FUENLABRADA

Orígenes e historia de la agrupación

El municipio madrileño de Fuenlabrada cuenta desde hace diez años, con su propia orquesta de jazz. *FUE eN LA BigBand? (FBB?)* surge en el curso 2005 - 2006 por medio de la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada, que se encuentra ubicada en el Centro Cultural Tomás y Valiente, perteneciente al Ayuntamiento de Fuenlabrada. Para llevar a cabo la formación de una orquesta de jazz dentro de la escuela de música, fue necesario establecer la figura de un director que tomara el timón del barco, y el profesor de saxofón Alejandro Morán Vallejo, que ya tenía experiencia previa en la dirección de este tipo de formaciones, era el candidato perfecto. “Comenzado el curso 2005 – 2006 la dirección del centro le propuso organizar una *big band*, para dar cabida a la práctica del jazz de una forma estable en el ámbito formativo de la escuela⁷⁶”.

En un primer momento, esta formación surge como un método práctico de enseñanza para los músicos estudiantes de la escuela que quisieran profundizar en la práctica de jazz en una formación. A pesar de que la idea fue un éxito, el director se encontró con el problema de no poder realizar una formación estándar de una *BigBand* convencional al no poder incluir trompetas y trombones. Este problema se solucionó incorporando saxofones de diferentes alturas que hicieran las voces de los instrumentos que faltaban. A pesar de que en un principio se planteó que no podía funcionar, los resultados musicales y sonoros fueron muy satisfactorios y *FBB?* arrancó sus motores, demostrando de este modo que “una *big band* compuesta mayoritariamente por saxofones en su sección de instrumentos de viento puede interpretar repertorio de nivel medio y avanzado⁷⁷”.

Además de ofrecer una mayor ampliación musical a los alumnos, la *BigBand* se planteó durante el primer año unos objetivos con la intención de realizar una serie de conciertos y actuaciones dentro de la propia escuela de música en ocasiones como Navidad, fin de curso, etc. Tras ello, y teniendo en cuenta el buen nivel interpretativo y la gran intencionalidad e ilusión propuesta por los miembros de la agrupación, se decidió hacer la formación más estable y ofrecer conciertos no sólo dentro de la escuela si no también fuera de los límites del municipio de Fuenlabrada. Este hecho implicaba una mayor responsabilidad por parte

⁷⁶ MORÁN Vallejo, Alejandro. *La Big Band de la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada, “FUE eN LA Big Band?”*. Origen y evolución. En: *Op. Cit.* pp. 11-12

⁷⁷ *Ibid.*

de todos, y pronto aparecieron los buenos resultados frutos del trabajo, el empeño y la dedicación.

Teniendo en cuenta la trayectoria y el potencial que mostraba esta *big band*, en el curso 2007 – 2008 percibimos que se podían superar los objetivos didácticos planteados en un principio. Así pues, el proceso de trabajo se enfocó en conseguir resultados de mayor nivel formativo y musical. Esto supuso cambios importantes como transformar la mentalidad de los miembros de la *big band*: además de ser alumnos de escuela de música, tendrían que considerarse músicos y por ello, artistas con la responsabilidad y el compromiso que ello conlleva⁷⁸.

Teniendo en cuenta que a partir de ahora la agrupación comenzaba a salir fuera de los muros de su localidad natal, su interpretación debía adoptar un matiz más importante. Por ello, se planteó la posibilidad de realizar interpretaciones de temas más complejos, comenzando de este modo a abordar un repertorio de mayor dificultad. Este objetivo se consiguió gracias a los arreglos realizados por el director de la formación.

A lo largo de estos diez años, esta formación ha realizado más de 60 actuaciones en las comunidades autónomas de Madrid, Castilla-León y Castilla-La Mancha, obteniendo diversos reconocimientos a su labor por la difusión de la música y tocando con músicos de renombre y para grandes personalidades. Buena prueba de ello dan varias publicaciones periodísticas, así como los programas de mano de los conciertos de la agrupación, guardados en el archivo musical del Centro Cultural Tomás y Valiente de Fuenlabrada, en los cuales se pueden apreciar conciertos tan importantes como el realizado en el año 2011, en el que *FBB?* fueron los teloneros del mismo Jorge Pardo, llegando incluso a tocar junto a él un estándar llamado *Chameleon* (Herbie Hancock; Arr. Michael Sweeney), realizando una interpretación conjunta y una improvisación de Pardo que dejó atónito al público⁷⁹. Del mismo modo, fueron los teloneros de Pee Wee Ellis en el año 2002, dentro del III Festival Internacional “FuenJazz”⁸⁰.

La agrupación [*FUE eN LA BigBand?*] tocará como telonera de Jorge Pardo, uno de los músicos españoles con más proyección internacional a cargo del cual cerrará la parte principal del concierto. El artista aprovechará para interpretar junto con un quinteto su último disco titulado “Huellas” que salió al mercado este año. El estilo del madrileño es una fusión entre el flamenco y el jazz, en el que la flauta y el saxofón se entremezcla con instrumentos como la caja y la guitarra española⁸¹.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Programa de mano: XX Jornadas de Música Dionisio Aguado. *FUE eN LA BigBand?* y *Huellas*, Jorge Pardo en quinteto. Fuenlabrada (Madrid), teatro Tomás y Valiente, martes 8 de febrero de 2011.

⁸⁰ Programa de mano: Festival Internacional de Jazz de Fuenlabrada “Fuenjazz”, del 6 al 8 de junio de 2008. *FUE eN LA BigBand?* y Pee Wee Ellis assemble octeto. Fuenlabrada (Madrid), teatro Tomás y Valiente, domingo 8 de junio de 2008.

⁸¹ PERIS-MENCHETA, Álvaro. “La ‘FUE eN La Big Band’ hace los honores al jazz de Jorge Pardo”. *Gente en Fuenlabrada*. Del 4 al 11 de febrero de 2011.

En el año 2008 *FBF?* consiguió ser la agrupación ganadora del Primer Premio en la modalidad de Agrupaciones Instrumentales en el “IX Certamen Intercentros”, organizado por la casa de instrumentos musicales Hazen y la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, cuyo premio fue la realización de un concierto íntegro en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Además, fueron los encargados de ofrecer un concierto para sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias (actuales Reyes de España), en su visita a Fuenlabrada en mayo del año 2006.

A pesar de la corta trayectoria de *FUE eN LA BigBand?*, ésta ha participado en eventos de relevancia en Fuenlabrada y en otras localidades del país. Ha interpretado varias piezas para los Príncipes de Asturias en la visita que realizaron al municipio en 2006, y actuado en municipios como Aranda del Duero (Burgos), Santa Cruz de Zarza (Toledo), o Cañizares (Cuenca). Con motivo de la celebración del III Festival de Jazz de Fuenlabrada, tuvieron el privilegio de subir al escenario junto a grandes maestros como Pee Wee Ellis⁸².

El 24 de febrero de 2015, *FBF?* dio un concierto en el Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada junto con la Agrupación de Saxofones del Conservatorio Superior de Córdoba *Orches' Sax*, en el que ambas agrupaciones interpretaron dos temas juntas, ofreciendo una actuación con aproximadamente 60 músicos encima del escenario⁸³. Así mismo, en el mes de marzo del presente año 2015, la *BigBand* ha comenzado a realizar la grabación de su primer disco de estudio.

De manera conjunta, *FBF?* ha realizado colaboraciones en el ámbito de la investigación universitaria, no sólo con la presente investigación para la Universidad Autónoma de Madrid, sino también con el Máster en “Creación e Interpretación Musical” de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, en el que se presentó un Trabajo de Fin de Máster en el año 2013 llamado *La Big Band de la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada. Aproximación al proceso re-creativo de “FUE eN LA Big Band?”*, realizado por el director de *BigBand*, Alejandro Morán Vallejo.

La formación de *FBF?*

Toda gran agrupación tiene un punto en común. Los intérpretes van cambiando a lo largo del tiempo. Y en el caso de una *BigBand* llevada a cabo por una escuela de música, las entradas y salidas de músicos en la formación es más que lógica debido a las diferentes circunstancias que van concurriendo a lo largo de la vida de todo individuo, sobre todo en

⁸² “Pasión por la música: FUE EN LA BIGBAND”. *Fuenlabrada Viva, El Periódico Municipal*. Octubre 2008.

⁸³ Programa de mano: “Música para vivir”. XXIV Jornadas de Música Dionisio Aguado. Orche's Sax y *FUE eN LA BigBand?* Fuenlabrada (Madrid), teatro Tomás y Valiente, martes 24 de febrero de 2015.

una época de formación en la que los cambios son constantes y en períodos de corta duración.

Aunque *FBB?* comienza en sus orígenes con una formación alejada de los estándares de las *BigBands*, y siendo trompetas y trombones sustituidos por saxofones de diferentes alturas con un sonido realmente satisfactorio, a lo largo de su corta pero intensa vida, ha ido cambiando y transformándose. Este hecho no significa una circunstancia puntual; debido a las circunstancias ya mencionadas, *FBB?* se concibe como una agrupación de constante cambio, por ello, la formación reflejada a continuación es la formación actual (año 2014-2015), sin embargo, no es posible evitar la latente realidad de que durante el próximo curso puedan producirse cambios, y su formación interna pueda verse alterada por la entrada de algún intérprete nuevo, o la salida y/o sustitución de cualquiera de sus miembros actuales.

Por proponer un ejemplo de este hecho, en la temporada 2014-2015, se han incorporado dos nuevos instrumentos a *FBB?* y a su vez, tres antiguos componentes de la banda se han



FUE eN LA BigBand? al completo. Fotografía por ©Diego Peláez

visto obligados a apartarse de la agrupación, quizá temporalmente, debido a cuestiones de trabajo y estudios; una cantante, un saxofonista y un guitarrista. Actualmente, *FBB?* cuenta en sus filas con dos trompetistas y un trombonista que se han incorporado en la presente temporada, y que han conferido un sonido más compacto al repertorio de la banda y se han integrado satisfactoriamente en la agrupación. Del mismo modo, hace un año la agrupación no contaba con pianista, y actualmente tiene dos, el pasado año contaba con dos bajistas, y

actualmente cuenta con tan sólo uno, etc... Se trata por tanto de una agrupación cambiante en su formación, que debe adaptarse a las necesidades de los instrumentistas.

A continuación se muestra la estructura de *FBB?* con sus componentes actuales y su correspondiente instrumento:

Repertorio actual de *FBB?*

El conocimiento del repertorio es la parte más importante de la *BigBand* a la hora de interpretar. Cada intérprete debe aprender y conocer cada tema del repertorio. Para ello son necesarias dos funciones básicas a la hora de interpretar: el estudio individual por parte de cada uno de los instrumentistas, y la presencia constante a todos los ensayos que realice la agrupación para poder realizar una puesta en común grupal del trabajo realizado

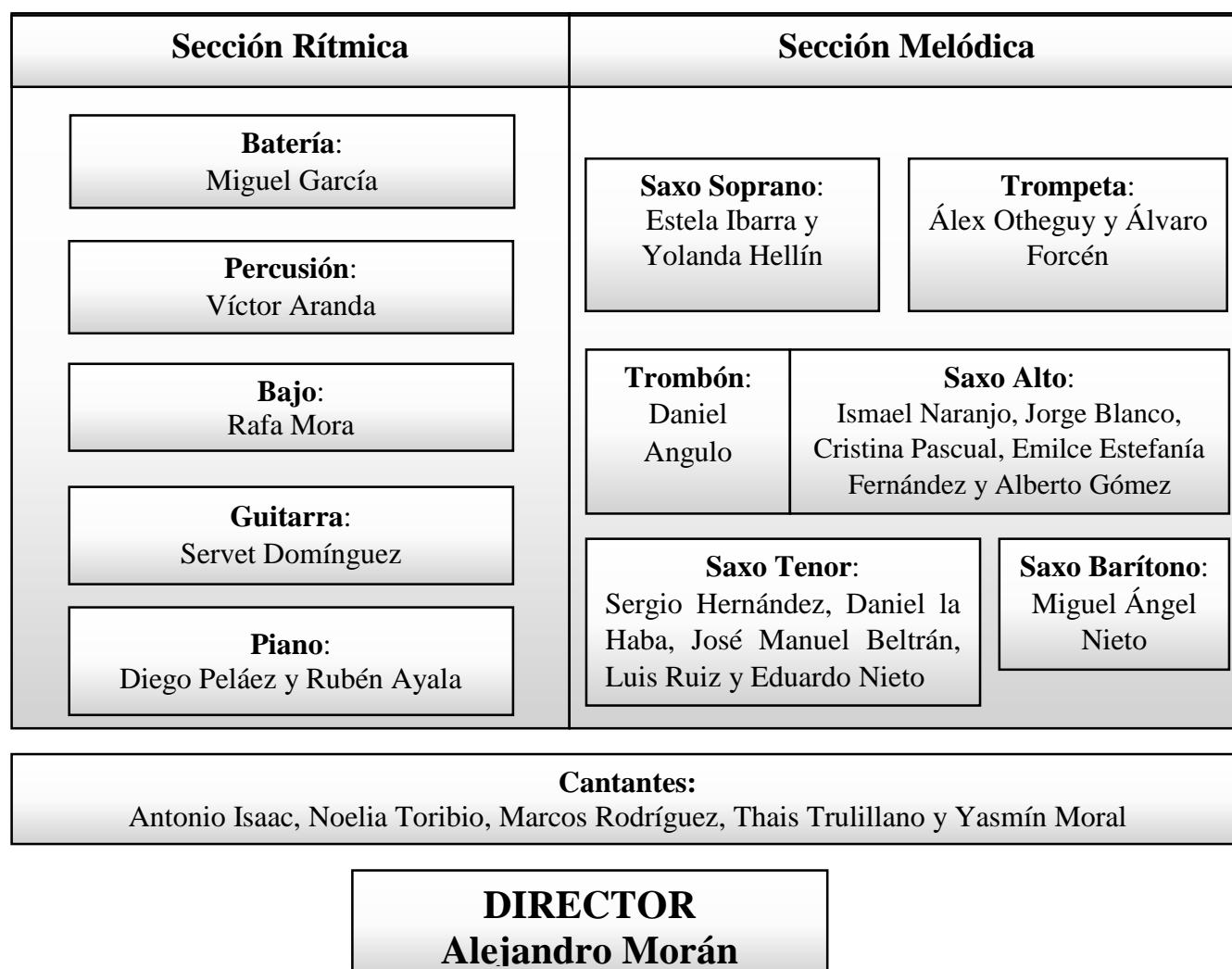


Figura 2: Estructura de *FBB?* (Temporada 2014-2015)

individualmente.

A continuación, se muestra una tabla con los temas pertenecientes al repertorio de *FBB?* de la temporada 2014-2015:

Número	Título	Compositor	Arreglista
1	<i>Smoke on the water</i>	Blackmore, Gillan, Lord & Paice	Peter Blair
2	<i>I feel you (I got you)</i>	James Brown	Jerry Nowak <i>FBB?</i>
3	<i>Orange colored sky</i>	Milton de Lugg & Willie Stein	Roger Holmes
4	<i>But not for me</i>	George & Ira Gershwin	Dave Wolpe
5	<i>Alice in wonderland</i>	Sammy Fain	Roger Holmes
6	<i>I've got you under my skin</i>	Cole Porter	Mark Taylor
7	<i>Have you met Miss Jones?</i>	Lorenz Hart & Richard Rogers	D. Kear
8	<i>Birdland</i>	Josef Zawinul	Larry Kerchner
9	<i>Ain't that a kick in the head</i>	Sammy Cahn & James Van Heusen	D. Kear
10	<i>Papa lips</i>	Bob Minzert	Bob Minzert
11	<i>Mercy, mercy, mercy</i>	Josef Zawinul	Paul Jennings
12	<i>Cute</i>	Neal Hefti	Neal Hefti
13	<i>Ticket to ride</i>	John Lennon & Paul McCartney	José Miguel Delgado
14	<i>Mambo jambo</i>	Dámaso Pérez Prado	Franck Comstock
15	<i>Fever</i>	John Davenport & Eddie Cooley	Roger Holmes
16	<i>Wonderwall</i>	Noel Gallagher	Paul Anka
17	<i>Más que nada</i>	Jorge Ben	Mark Taylor
18	<i>The girl from Ipanema</i>	Vinicius de Moraes & Antonio Carlos Jobim	Roger Holmes
19	<i>Don't know why</i>	Jesse Harris	Paul Murtha
20	<i>Stella by starlight</i>	Ned Washington & Victor Young	Jerry Nowak
21	<i>Pura emoción</i>	Chico O'farril	Chico O'farril
22	<i>Feeling good</i>	By A. Newley & L. Bricusse	Matt Amy
23	<i>Mofongo</i>	Bob Minzert	Bob Minzert
24	<i>Chamaleon</i>	Herbie Hancock	Michael Sweeney
25	<i>City</i>	Jeff Lorber	Mike Tomaro
26	<i>More</i>	Riz Ortolani &	Boris Myagkov

		Oliviero Nino	
27	<i>Hay burner</i>	Sammy Nestico	Sammy Nestico
28	<i>Night walk</i>	Víctor López	Víctor López
29	<i>A minor affair</i>	Sammy Nestico	Sammy Nestico
30	<i>Big spender</i>	Cy Coleman & Dorothy Fields	Boris Myagkov
31	<i>Chega de saudade</i>	Antonio Carlos Jobim	Mark Taylor
32	<i>The pink panther</i>	Henry Mancini	Henry Mancini
33	<i>Rock this town</i>	Brian Setzer	Dave Wolpe
34	<i>Jingle bells</i>	John Pierpoint	Peter Cernika
35	<i>My way</i>	Jacques Revaux	Paul Anka
36	<i>Almost like being in love</i>	Alan Jay Lerner & Frederick Loewe	Lennie Niehaus
37	<i>Proud Mary</i>	J. C. Fogerty	Tom Johns
38	<i>Computer</i>	Bob Mintzer	Bob Minzert
39	<i>Painting</i>	Víctor Domínguez	Víctor Domínguez
40	<i>Heaven bells</i>	Aurora García & Freedonia	Alejandro Morán
41	<i>Guten Tag Stravinsky</i>	Guy Bergeron	Guy Bergeron

Tabla 1: Repertorio de *FBB?* (Temporada 2014 - 2015)

Alejandro Morán Vallejo: La figura del Director de *BigBand*

Licenciado en Música por el Conservatorio Superior Rafael Orozco de Córdoba, y Máster en Creación e Interpretación Musical por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Alejandro Morán Vallejo dirige, desde hace diez años, la agrupación *FBB?*, consiguiendo en el año 2008 el Primer Premio en la modalidad de Agrupaciones Instrumentales, en el “IX Certamen Intercentros” organizado por la casa Hazen y por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Desde hace más de diez años, Alejandro se ha dedicado plenamente a la labor docente en escuelas municipales de música (en la localidad de Fuenlabrada), y para la Escuela de Música Creativa entre



Alejandro Morán Vallejo.
Fotografía por ©Diego Peláez

otras. Así mismo, además de ser el director de *FBB?*, también ha llevado a cabo la dirección de agrupaciones musicales en el Teatro Musical del Centro Juvenil “La Balsa”, fundó y dirigió durante varios años la *BigBand* de la Escuela de Música Municipal de Coslada, y la escuela de música de los Colegios Gredos San Diego le requirió para formar la *Gredos San Diego BigBand*, que dirige hasta la fecha. Como intérprete, Alejandro ha sido saxofonista de diversas formaciones de música clásica y contemporánea con las que ha realizado giras por toda la geografía española, además de haber pertenecido a diversas orquestas de baile, grupos de jazz, *BigBands* profesionales, así como también ha sido músico acompañante de artistas y cantantes de diferentes estilos musicales.

Su trabajo como director de *FBB?* posee una gran complejidad. A nivel técnico, se encarga de seleccionar el repertorio adecuado para la formación, teniendo en cuenta el nivel personal de cada componente. Además, se encarga de realizar los arreglos correspondientes y extraer las partichelas de cada tema para cada uno de los intérpretes. Su proceso creativo, o “re-creativo”, como él lo llama, “consiste en capacitar a los músicos para que puedan abordar el repertorio propuesto⁸⁴”. De este modo, su método se basa en la adaptación de los músicos a las partituras, más que en adaptar las partituras a los músicos.

Sin embargo, llevar el timón de una *BigBand* conlleva una serie de trabajos que no se expresan en el contrato. El trato con los componentes en ocasiones llega a tener una dificultad extra, pues es una ardua tarea conseguir que treinta personas puedan establecer una serie de patrones de conducta comunes, tales como ensayar un día concreto, que nadie esté ocupado para dar un concierto o que todos sigan las pautas establecidas por el director. Para ello, la antelación es clave a la hora de realizar una tarea conjunta.

Lo principal es establecer un criterio propio de trabajo en todas las tareas que se puedan dar. Es muy importante establecer unos objetivos concretos y unas pautas para abordarlos, con flexibilidad, pero teniendo muy claro qué queremos conseguir y, lo más importante, qué proceso se ha de emplear para alcanzar la meta propuesta. Pero no todo ha sido tan bueno, en ocasiones el trato y la gestión humana se vuelve complicado y eso me agota cada vez más⁸⁵.

Si un músico puede llegar a sufrir ansiedad antes de ofrecer un concierto, la responsabilidad de un director es aún mayor, sobre todo teniendo en cuenta que debe depender y confiar en voluntades ajenas; músicos, técnicos, organización... Al comenzar aumenta el optimismo, sobre todo cuando el concierto funciona y el público se siente satisfecho. Al terminar, si el concierto ha ido bien, la sensación en general siempre es positiva, que el público se vaya

⁸⁴ MORÁN Vallejo, Alejandro. Director de *FBB?* Entrevista realizada el 15/04/2015

⁸⁵ *Ibid.*

con una buena sensación es una gran compensación por todo el duro trabajo que dicho concierto ha tenido detrás, pues “cuando todo funciona y suena bien, que es la mayoría de las veces, es la recompensa al duro trabajo y la carga de pilas para el siguiente reto⁸⁶”. Pero el trabajo de un director de *BigBand* no acaba ahí, pues también debe buscar y hacer las gestiones adecuadas para la realización de conciertos tanto dentro como fuera de la Comunidad de Madrid.

Tras el concierto, en ocasiones llega lo más temido por algunos: las críticas. Sin embargo, un director no debe tener en cuenta más crítica que la suya misma. Este es el caso de Alejandro, que por supuesto, ha recibido críticas tanto positivas como negativas a lo largo de su carrera, pero un director sabe cómo encajarlas.

Con la única intención de sincerarme y aunque parezca un poco egocéntrico, como responsable de la dirección de esta *bigband*, el que tiene que sentirse mejor con lo que se hace soy yo. Nunca podré dirigir una agrupación sin que me guste cómo se hacen las cosas⁸⁷.

La función del director, por tanto, es un trabajo duro, complejo y con unas situaciones que en ocasiones se tornan difíciles. Un buen director sabe mantener unida a su formación, sobre todo teniendo en cuenta el estado cambiante interno de una agrupación en la que los intérpretes van y vienen, y Alejandro ha conseguido hacerlo desde hace diez años, consiguiendo además, sacar lo mejor de cada intérprete en cada una de las actuaciones, promoviendo para ello la presencia en los ensayos y el estudio individual de cada músico. La recompensa final ha sido muy positiva: dirigir una formación que ha recibido premios, ha tocado con grandes personalidades del jazz y ha ofrecido conciertos para un público satisfecho durante todo este tiempo.

Mirando hacia el futuro: El proceso de grabación del primer disco de *FBB*?

Tras el concierto de Navidad de *FBB*?, ofrecido en el Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada el día 16 de diciembre de 2014⁸⁸, el Alcalde de la localidad, Manuel Robles, se acercó a la agrupación para comunicar la decisión de la grabación de un disco completamente gestionado por el Ayuntamiento de Fuenlabrada, como un medio para difundir la cultura de unos jóvenes de Fuenlabrada cuyo trabajo e ilusión por la música deja atrás los muros de la mera afición.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Programa de mano: “Toca la música”. Conciertos de Navidad, Escuela Dionisio Aguado. *FUEeNLA BigBand*. Fuenlabrada (Madrid), teatro Tomás y Valiente, martes 16 de diciembre de 2014.

Tras una ardua gestión, se toma la decisión de que la grabación se realizará con la banda al completo en el Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada. De este modo, el sonido de toda



FBB? en el proceso de grabación de su primer disco. Fotografía por ©Diego Peláez

la agrupación al completo fue homogeneizado, mientras que los cantantes por un lado, y las partes solistas instrumentales por otro, fueron grabados posteriormente en el estudio de grabación para poder tener una mayor calidad de sonido en las voces de los cantantes, y en las improvisaciones instrumentales.

El proceso de grabación comienza el 10 de marzo de 2015. En primer lugar se comenzó a grabar a la agrupación por completo, exceptuando los cantantes y las partes de las improvisaciones de los solistas. En tan sólo tres días (10, 17 y 24 de marzo), y tras un trabajo agotador por parte de la banda, se realizó la grabación de un total de 11 temas del repertorio de la *BigBand*, de los cuales, se descartó uno de ellos, quedando finalmente el disco con 10 temas. Durante el mes de abril se procedió a realizar las grabaciones de los cantantes, así como de los solistas, en el propio estudio de grabación.

Grabar es muy diferente que ofrecer un concierto. A la hora de grabar la presión es diferente. La presión no viene ofrecida por parte del público, sino por parte del propio intérprete hacia sí mismo. Durante el proceso de grabación, la concentración debe ser máxima, pues el mínimo fallo, arruina la grabación de toda la banda.

El tiempo es oro. Si existen errores, hay que volver a empezar desde cero. En el caso del proceso de grabación con *FBB?*, se trata de una agrupación con un número amplio de músicos grabando a la vez. Los errores más pequeños se intentan solapar, sin embargo, hay

fallos con los que no se puede y en ese caso, lo mejor es comenzar de nuevo a grabar. La agrupación tuvo muy poco tiempo para realizarlo. El cansancio hizo mella en algunos de los temas, algo completamente comprensible cuando el proceso de grabación diaria podía durar más de seis horas.

La experiencia, aunque agotadora, fue muy satisfactoria. La concentración, el trabajo en equipo y el trabajo individual se mezclaron con la pasión y la buena intención de unos músicos cuyo nivel sorprendería a más de uno. Todo ello guiados por el director, que llevaba el timón con mano firme, y una amplia profesionalidad. Los resultados se verán próximamente plasmados en el propio disco compacto, que se espera con ansia e ilusión.

Para la grabación se escogieron un total de 10 temas dentro del repertorio para integrarlas en el disco. 5 de ellos con voz, para poder incluir a los cantantes en la grabación, y el resto, instrumentales. Debían ser unos temas concretos que la agrupación al completo conociera a la perfección y que se hubieran ensayado con antelación. Las canciones integradas dentro del disco son las siguientes:

1. *Computer* – Bob Minzert (Arr. Alejandro Morán)
2. *Chameleon* - Herbie Hancock (Arr. Michael Sweeney)
3. *A minnor affair* – Sammy Nestico (Arr. Sammy Nestico)
4. *But not for me* – George & Ira Gershwin (Arr. Dave Wolpe Fever)
5. *Feeling good* – A. Newey & L. Bricusse (Arr. Matt Amy)
6. *Fever* – Jhon Davenport & Eddie Cooley (Arr. Roger Holmes)
7. *Wonderwall* – Noel Gallagher (Adapt. Alejandro Morán)
8. *Almost like being in love* – Alan J. Lerner & F. Loewe (Arr. Lennie Niehaus)
9. *Cute* – Neil Hefti (Arr. Neil Hefti)
10. *Don't know why* – Jesse Harris (Arr. Pail Murtha)

En general, el futuro de *FBF?* se ve optimista y duradero. Los conciertos siguen adelante y Alejandro Morán aprovecha todas las oportunidades que pueden ajustarse a la agrupación. Los objetivos son claros: ofrecer un espectáculo de calidad gracias al amplio nivel técnico de los músicos, y regalar un momento divertido al espectador, consiguiendo del mismo modo difundir la música jazz y el concepto de *BigBand*. Así mismo, *FBF?* forma parte de la imagen y el constante apoyo hacia la cultura que el municipio madrileño de Fuenlabrada lleva ofreciendo desde hace más de diez años.

Creo que si la *BigBand* está bien orientada, en el futuro se podrían hacer grandes cosas; sus músicos tienen mucho talento y muchas ganas de crecer tanto como músicos como banda. Considero que si se da una mayor participación activa por parte de los músicos y se trabaja de una forma más conjunta, en el futuro la *BigBand* podría crecer a grandes pasos y llegar a metas muy altas⁸⁹.

La mezcla musical y la fusión de estilos es uno de los nuevos propósitos de futuro de la banda. Gracias al tema *Guten Tag Stravisnky* (Guy Bergueron), escogido por Alejandro Morán, la *BigBand* ha conseguido con éxito fusionar el jazz con la música contemporánea, integrando, entre otros aspectos, cambios bruscos de ritmo y compás. La fusión con estilos diferentes como el flamenco, son los nuevos retos a los que se enfrentará en el futuro *FBB*?

El trabajo da sus frutos, y estando guiados por un buen director, la agrupación puede llegar muy lejos y alcanzar grandes logros que pueden sumarse a los ya conseguidos. La constancia es vital, así como el trabajo en equipo en los ensayos, y el trabajo individual de cada músico mediante el estudio y la dedicación. Es un trabajo duro y no remunerado, pero la satisfacción tras un concierto y el calor del público es realmente grande para unos jóvenes intérpretes que quieren crecer y quizá el día de mañana llegar a ser músicos profesionales.

Veo un futuro brillante, como en cada concierto. Si seguimos trabajando como hasta ahora y, gracias a la batuta mágica del director, podremos llegar lejos. Está aumentando el número de miembros y cantantes no nos faltan, ¡Si hasta es objeto de un Trabajo Fin de Grado!⁹⁰

Con la constancia y la capacidad nuestro director y la ilusión por hacer música de todos los integrantes no me cabe duda que aún le quedan muchos años más de rodaje. Y quién sabe si con un salto de nivel... ojalá⁹¹.

Creo que puede tener un gran futuro, pero hay que mejorar el compromiso y las exigencias de todo el conjunto de componentes de la agrupación, de este modo se asegurará que todos reman en la misma dirección y con la misma dedicación⁹².

⁸⁹ TORIBIO, Noelia. Cantante de *FBB*? Entrevista realizada el 02/04/2015.

⁹⁰ LA HABA, Daniel. Saxo Tenor de *FBB*? Entrevista realizada el 06/04/2015.

⁹¹ BLANCO, Jorge. Saxo Alto de *FBB*? Entrevista realizada el 13/04/2015.

⁹² AYALA, Rubén. Piano de *FBB*? Entrevista realizada el 19/04/2015.

EXPERIENCIA ESTÉTICO-INTERPRETATIVA EN *FBB*?

Experiencia como intérprete de la *BigBand*

Existen una gran diversidad de caminos, algunos son de asfalto, otros de tierra virgen, a veces hay que cruzar un puente, o un río de aguas turbulentas, y en otros momentos hay que volver unos pasos atrás para coger impulso y dar un salto. Senderos que una persona va seleccionando a lo largo de su vida teniendo en cuenta sus aspiraciones y sus motivaciones, que influyen de sobremanera en la constante metamorfosis generada en el individuo, y que conllevan a evolucionar y a convertirse en la persona que realmente quiere llegar a ser. Con el paso del tiempo la comprensión llega para poder percatarnos de los caminos que hemos elegido bien y de los errores que hemos ido cometiendo y de los cuales hemos podido aprender. Por este motivo, el tiempo nunca se pierde, pues nos encontramos en un constante e interminable proceso de aprendizaje llamado vida.

Enfrentarse al camino del jazz no es fácil. Se trata de un sendero maravilloso y lleno de sorpresas increíbles, pero su gran complejidad requiere grandes dosis de tiempo y una amplia dedicación. Este género tan amplio obliga al intérprete a realizar una serie de procesos de escucha, no únicamente alusivos a sentir y percibir a los grandes compositores, materia completamente básica y necesaria para ser un buen intérprete de jazz, sino a ser capaz también de escuchar la música que realiza el resto de los intérpretes en el momento de la actuación, y poder captar cada momento y cada detalle.

Lo que diferencia al jazz del resto de los géneros es su estética interna. El intérprete está obligado, antes de comenzar a tocar, a escuchar al resto de la banda para poder realizar una interpretación coherente con ellos después. Un buen medio que permite poder entender mejor este concepto es el de interiorizar el jazz del mismo modo que si fuera una conversación entre varias personas. Los músicos se comunican entre ellos y expresan sus sentimientos al público, concibiendo de este modo el jazz como un lenguaje, cuyo idioma no es otro que la música y cuyo medio son los instrumentos. La paciencia y el respeto por los demás son dos facetas que se acentúan de sobremanera al ser músico de una gran agrupación, y el resultado de esta ecuación no es otro más que la humildad.

En la música, igual que en la vida, escuchar atentamente te hace valorar a los demás. Las personas que saben escuchar, suelen tener más amigos y su consejo suele ser más valorado. Una persona paciente y comprensiva vive en un mundo más amplio que esos que creen saberlo todo (por muy carismáticos que sean). El jazz te agudiza esa facultad porque tienes que seguir las ideas de los músicos y escuchar lo más profundo del ser humano. El sonido

de la humanidad –tanto si estás sentado en la mesa de un club de jazz como si tocas la trompeta- procede del conocimiento de lo bueno y de lo malo de la vida⁹³.

Nervios e inseguridad son los sentimientos que emanan en el momento de realizar un planteamiento que conlleve formar parte de una *BigBand*. Personalmente, la primera vez que me invitaron a pertenecer a una agrupación tan grande, concebí que no era el momento idóneo y decidí esperar unos meses hasta que finalmente me decidí a comprobar si era capaz de ello. *BBB*? suponía uno de los mayores retos a los que me he enfrentado, sobre todo para un pianista que no había tenido la experiencia de interpretar jazz en una agrupación tan numerosa. Las dudas hacían que creciera mi preocupación y mi inseguridad iba aumentando de forma progresiva ¿Me admitirán? ¿Seré capaz de estar a la altura? ¿Y si no tengo el nivel adecuado?

Fue una tarea dura. La integración en una banda con años de interpretación a sus espaldas supone una capacidad y un gran esfuerzo de mimetización con el resto. No sería la misma cuestión si se tratase de formar parte de una agrupación desde el principio de su formación. En ese caso, todo sería más homogéneo, todos los músicos comienzan desde cero y la participación de cada intérprete empieza en el mismo punto de partida. Sin embargo, entrar en una agrupación ya formada supone un gran trabajo para el nuevo intérprete, tanto físicamente por un lado, pues debe integrarse a ella lo más rápido posible y aprenderse unos temas que el resto tiene aprendido desde hace años, como psicológicamente por otro, pues sobre todo, tiene que emerger el *feeling* a la superficie.

El *feeling* es un término referido al sentimiento que cada músico ofrece a la hora de tocar, y aunque es una expresión bastante subjetiva y personal, en una agrupación tan grande se da ese sentimiento cuando todo funciona; es decir, ese momento en el que la música “camina” por el escenario y se transmite más allá de las tablas; es la culminación artística gracias a la cual florece un vínculo entre los músicos.

Calma y paciencia. Los días transcurren, y los ensayos van pasando, al principio, con más pena que gloria. El estudio individual es crucial, “a estudiar en casa, al ensayo se viene a tocar”, son las palabras del director. Es un repertorio muy amplio, y el nuevo miembro quiere estar a la altura del resto de los intérpretes, por ello, los estados de estrés comienzan a aflorar. Nadie exige un nivel ni una forma de interpretación concreta, ni siquiera el

⁹³ MARSALIS, Wynton. C. WARD, Geoffrey. “Qué conlleva tocar (y qué se siente al hacerlo)” En: *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*. Barcelona, editorial Paidós, noviembre 2012, p. 101.

director, en este caso, es el propio individuo el que se exige un nivel adecuado, aprender los temas lo más rápido posible, estudiar todo el tiempo que el resto de las obligaciones diarias permitan, y sobre todo no fallar.

El primer año es el más duro, es el tiempo necesario para que la integración del nuevo intérprete en la banda sea completa. Curiosamente, no se es consciente de ello hasta que ese año termina. En ocasiones, a lo largo de este primer año, el nuevo miembro se exige demasiado en un período muy corto de tiempo y aparece un muro llamado realidad con el que colisiona de manera estrepitosa. Es el momento de percatarse del error y de aprender que con paciencia y con un poco de relajación se pueden cumplir todos los objetivos. Y en cierto modo, existen una serie de ocasiones en las que es necesario caer, recapacitar y asumir los errores cometidos para afrontarlos y aprender de ellos. Tras ello, hay que comenzar a levantarse y volverlo a intentar. En ese momento es cuando el músico se percata de sus heridas y se siente orgulloso de ellas. Pronto se concibe que no sólo era necesario pasar por todo este proceso para ejercitar y asimilar las faltas, sino que además ha concebido un mejor músico y una mejor persona, por lo que merece la pena.

El primer año que entré en la formación el estrés podía conmigo en cada ensayo. Las ganas de dar todo de mí y no fallar en nada. Durante ese primer año aprendí a ser mejor músico, la música requiere tiempo y solo con tiempo se progresa. En los siguientes años la experiencia siempre ha sido positiva, cosa que no quiere decir que el primer año no lo fuese. Durante los tres años que llevo en la *BigBand* he descubierto capacidades en mí que no conocía, debido a que anteriormente no había tocado jazz en un conjunto tan amplio. La *BigBand* me ha hecho mejor músico y por ello siempre tendrá por mi parte una valoración positiva⁹⁴.

Este primer año quedará siempre marcado como un proceso de aprendizaje tanto musical como personal en la vida de cada uno de los músicos, y esa es la premisa principal por la cual se fundó *FBB?*; ofrecer una formación práctica del jazz, en un principio para los alumnos de música de la academia Dionisio Aguado de Fuenlabrada, que posteriormente abrió sus puertas y permitió a músicos externos de la escuela de música formar parte de la *BigBand*.

La experiencia consigue reforzar una formación proveniente del estudio tanto individual como con el profesor, de una forma plena. Es el momento de poner en práctica todo lo aprendido, y del mismo modo, no cesar en la formación musical, pues un músico debe ser consciente de que el estudio de la música es constante y perpetuo. De forma general, la

⁹⁴ MORA, Rafael. Bajista de *FBB?* Entrevista realizada el 15/04/2015.

satisfacción es lo que impera entre los miembros que forman parte de *FBB?* incluso llegando a ser una verdadera ilusión formar parte de esta agrupación. Las exigencias son claras; esfuerzo, estudio, trabajo en equipo y dedicación, pero la recompensa de formar parte de una *BigBand* es aún mayor.

Realmente ha sido como cumplir un sueño. Siempre había deseado formar parte de la banda y cuando al fin se me dio la oportunidad, las expectativas tan grandes que tenía se vieron más que satisfechas. Aunque tengas más o menos confianza con los compañeros, el ambiente es muy bueno y es genial rodearte de personas que comparten contigo una pasión tan grande: la música. A pesar de que a veces se nos hagan un poco pesadas tantas horas de estudio y de ensayo, estoy encantada⁹⁵.

El antes, el durante y el después de un concierto

Enfrentarse al público es la prueba de fuego, es el momento para el cual el músico se prepara durante tanto tiempo. El duro trabajo de estudio y la reiteración en los ensayos se ve en este momento reflejada. Todo debe de salir bien, es lo que el público espera, y al público hay que darle lo que ha venido a buscar; un concierto de calidad. Cuando se consigue que casi 30 músicos interpreten al unísono, la música consigue emocionar al espectador, y éste se levantará de su butaca aplaudiendo al final del concierto y saldrá impresionado del teatro.

Los frutos se recogerán en el próximo concierto, en el que el público será cada vez más numeroso y los espectadores, con su entrada en la mano, alagarán el modo de interpretar los temas por parte de la formación. Para lograr conseguir este objetivo, tan básico en un principio, y tan complejo a la vez, es muy importante valorar la experiencia como el punto clave para llevar a cabo la creatividad. “El arte – la creatividad en cualquier campo – necesita alimentarse, y el alimento es la experiencia, tanto si se está encima del escenario como entre la audiencia.”⁹⁶

Los momentos previos al concierto son los de mayor expectación por parte de los intérpretes. Es el instante en el que el paracaidista sube al avión con todo el equipo para lanzarse al vacío sabiendo que ya no hay vuelta atrás. Los nervios están a flor de piel, pues se trata del momento en el que aparece el mayor cúmulo de estrés. Y curiosamente, la ansiedad, de nuevo, no es propiciada más que por uno mismo, al saber que, por un lado, cada músico debe dar lo mejor de sí mismo, y por el otro, todo depende de la agrupación en conjunto, no de un solo intérprete en particular. Esa dependencia de todos es un arma de

⁹⁵ TORIBIO, Noelia. Cantante de *FBB?* Entrevista realizada el 02/04/2015.

⁹⁶ MARSALIS, Wynton. C. WARD, Geoffrey. *Op Cit.* p. 100.

doble filo, pues cada miembro siente que no puede hacer nada si un compañero falla más que respaldarle e intentar que no se note, y por el otro, cada músico sabe que su deber es centrarse en tocar bien. En un instante en el que, a pesar de estar arropado por tus compañeros, no puedes evitar sentirte completamente solo.

Una vez un gran maestro me dijo: “si antes de subir a un escenario no sientes un cosquilleo en tu interior, entonces no subas a tocar, significará que lo que va a pasar a continuación no te importa”. Bajo esa premisa los conciertos de la *BigBand* siempre son especiales. Antes de subir sientes los nervios de lo que va a pasar a continuación. Te sientes arropado por el resto de tus compañeros pero a la vez es como estar delante del vacío sujeto a una rama⁹⁷.

Llega el momento, la suerte está echada, comienza el concierto y saltas al vacío, dejando atrás el avión que supone la seguridad. Ahora el músico depende de sí mismo por un lado, y de sus compañeros por el otro, siendo el director el primer eslabón de la cadena, la guía que indica el camino que hay que seguir para que todo salga bien. Suena el primer acorde e impera la paz, la música “camina”, llega el *feeling* y la actuación da rienda suelta a la música, pues “durante el concierto los sentimientos desaparecen, solo hay música⁹⁸”. La concentración es clave, y del mismo modo, “te dejas llevar por lo que estás tocando, te centras y vuelcas tus energías en tocar, disfrutas⁹⁹”.

Durante la actuación sin embargo, el miedo desaparece; solo estoy yo y mis compañeros, lo disfruto al máximo y ya que por fin he conseguido soltarme en el escenario e interpretar los temas (aunque quede un largo camino aún), actuar se convierte en el momento más especial del mundo¹⁰⁰.

Tras el concierto, hay dos sentimientos que imperan en la formación: el alivio, por un lado, y las ganas de volver a repetir un concierto por el otro. En ese momento, se abre el paracaídas y se pisa tierra firme, el cúmulo de adrenalina liberado dibuja una sonrisa y el recuerdo perdurará toda la vida. El abrazo que ofrece el público gracias sus aplausos es lo que le da sentido a todo el trabajo que hay detrás de un concierto. De este modo, la energía de la *BigBand* se recarga de emoción y sentimiento, y la satisfacción demuestra que el esfuerzo ha sido ampliamente recompensado. Posteriormente llega la autocrítica de la interpretación. Todo músico que se precie siempre quiere más y sabe que toda actuación puede mejorarse. Continuamente el músico va a buscar tocar mejor, ningún concierto sale perfecto y siempre hay detalles que arreglar.

⁹⁷ MORA, Rafael. Bajista de *FBB?* Entrevista realizada el 15/04/2015.

⁹⁸ BERNABÉU, Adrián. Antigua guitarrista de *FBB?* Entrevista realizada el 18/04/2015.

⁹⁹ ENCABO, Francisco. Antigua saxo alto de *FBB?* Entrevista realizada el 18/04/2015.

¹⁰⁰ TORIBIO, Noelia. Cantante de *FBB?* Entrevista realizada el 02/04/2015.

Después generalmente tengo sentimientos encontrados ya que, por una parte, se encuentra el sempiterno sentimiento de feroz autocrítica del propio músico y, por otra, el sentirse gratificado por haber sacado el espectáculo adelante y las felicitaciones de un público contento¹⁰¹.

El intérprete solista y el intérprete de una agrupación

La experiencia de ser intérprete solista es completamente diferente que la de ser intérprete en una agrupación. La presión existe en ambos campos, sin embargo, son presiones diferentes. Aunque existen multitud de modos de tocar un estándar, y el jazz ofrece una libertad amplia en estructura e interpretación, usualmente, para tocar un estándar de jazz de forma solista, el intérprete se rige por la estructura ABA; En primer lugar se interpreta el tema principal (A), que suele estar precedido por una introducción a modo de improvisación o de forma melódica, a elección del músico. En segundo lugar llega el turno de las improvisaciones (B), que dependen única y exclusivamente del intérprete en cuestión. Finalmente se vuelve a repetir la primera parte (A), en ocasiones con alguna variación (A'), y culminando con un final a elección del intérprete. Sin embargo, “en el grupo debes regirte un poco a los compañeros y a la música que suena en el momento concreto¹⁰²”.

Esto implica un cambio de mentalidad. El instrumentista ya no está sólo y no depende de sí mismo. En este momento, la interpretación depende de una agrupación de la cual el intérprete forma parte. Es en ese instante cuando la agrupación necesita realizar la función clave nombrada anteriormente; el proceso de escucha. Todos los intérpretes que forman parte de la agrupación deben escucharse entre ellos y reconocer las entradas y salidas como si fueran uno solo. La base fundamental de una interpretación grupal es el respeto mutuo entre cada uno de los músicos que forman la *BigBand*.

En un grupo hay que contar con los demás instrumentistas, en mi caso sobre todo para que me sigan. En cambio de solista tienes mucho más margen de libertad de cara a la improvisación y las agógicas, ya que a nadie le va a molestar que hagas un rubato¹⁰³.

La principal diferencia entre la interpretación solista y la interpretación grupal es la presencia de otros músicos a los que hay que tener siempre en cuenta. Independientemente del instrumento con el que se realiza una interpretación, el instrumentista que forma parte de una agrupación debe aprender a escuchar a los demás. Como se ha explicado anteriormente, la formación al completo “habla” mediante su forma de tocar, y el solista,

¹⁰¹ AYALA, Rubén. Piano de *FBB*? Entrevista realizada el 19/04/2015.

¹⁰² IBARRA, Estela. Saxo Soprano de *FBB*? Entrevista realizada el 06/04/2015.

¹⁰³ GARCÍA, Miguel. Batería de *FBB*? Entrevista realizada el 06/04/2015.

debe contestar con coherencia y sentido, consiguiendo una comunicación con el público. De este modo, encima del escenario los músicos mantienen una “conversación” basada en el respeto mutuo.

La diferencia para un cantante, aunque no lo parezca, es abismal. Desde mi punto de vista [...], cuando interpretas como solista no existe una gran presión más allá de la de "espero hacerlo bien por mí". Sin embargo, cuando interpretas dentro de la *BigBand* todo cambia. Tu interpretación deja de ser solo tuya, y pasa a pertenecer a un conjunto en el que todo ha de salir perfecto; no solo debes hacerlo bien por ti, se lo debes a tus compañeros, que llevan incluso más horas de ensayo que tú. Además, el hecho de sentirte arropada por la música de todas las personas que están a tu espalda, te da una seguridad increíble y te hace venirte más arriba aún¹⁰⁴.

Por otro lado, hay una cuestión a tener en cuenta del músico dentro de una agrupación. Al interpretar de forma grupal, los errores cometidos de forma individual pueden ser subsanados e incluso pueden llegar a ser ocultados gracias al resto de la formación. La agrupación ofrece a su modo un bienestar, un compañerismo que hace que el instrumentista sienta que todo va a salir bien, y que si comete un error a la hora de acompañar, ésta le va apoyar, pues “el estar arropado por los demás miembros de la *BigBand* te da mucha seguridad y confianza¹⁰⁵”.

Sin duda, lo que todo músico de agrupación teme es errar en las partes en las que destaca por encima del resto, como en los solos o improvisaciones. Sin embargo, en una interpretación solista no existe este apoyo, y los errores cometidos salen a la luz. De este modo, por ejemplo, si un pianista se encuentra en un pasaje de acompañamiento de los vientos y tiene un error en alguno de los acordes, si los vientos están tocando por encima, el error del pianista queda oculto bajo la gran manta de sonido que realiza por un lado la sección melódica, y por el otro el resto de la sección rítmica. Esta es una de las características que no ocurren en la interpretación solista.

El estar en un conjunto implica tener en cuenta varios aspectos en cuanto se refiere a pertenecer a un grupo que necesita llevar unas mismas pautas y ser uno, mientras que una interpretación solista no depende de nadie más que del propio interprete¹⁰⁶.

Cuando eres solista todo se centra en ti, si quieres subir o bajar de intensidad o de tempo es tu problema, en cambio, con una banda grande todo eso queda en un segundo plano en beneficio del todo musical¹⁰⁷.

¹⁰⁴ TORIBIO, Noelia. Cantante de *FBB?* Entrevista realizada el 02/04/2015.

¹⁰⁵ LA HABA, Daniel. Saxo Tenor de *FBB?* Entrevista realizada el 06/04/2015.

¹⁰⁶ MORAL DE MIGUEL, Yasmin. Cantante de *FBB?* Entrevista realizada el 02/04/2015.

¹⁰⁷ BERNABÉU, Adrián. Antiguo guitarrista de *FBB?* Entrevista realizada el 18/04/2015.

La improvisación

La improvisación es otra de las grandes facetas que caracterizan a un estilo musical tan emocional como es el jazz. Desde un punto de vista estético, improvisar es un medio de expresión de los sentimientos en el que se pretende conseguir que el público sea capaz de canalizarlos y empatizar con el intérprete. Una tarea complicada, sobre todo teniendo en cuenta que una improvisación es única; es decir, la improvisación es espontánea, depende del momento y del lugar en el que sea realizada, pero a la vez, dentro de una agrupación, la improvisación está basada en una serie de acordes que la rigen y que determinan su comienzo y su final. Este hecho forma parte de los procesos de escucha y respeto mutuo entre el solista y el resto de los miembros de la banda.

Utilizar palabras para comunicar lo que experimentas te hace buscar una unión entre lo que intentas decir (cómo te sientes) y su forma de expresarlo (las palabras que eliges). Incluso hablando resulta difícil expresar lo que sientes. Para un músico, esa unión exige además un enorme sacrificio de tiempo y mucho descaro. Se requiere mucho tiempo para adquirir unas destrezas técnicas de suficiente calidad, y resulta muy engorroso exponer nuestros sentimientos en público. No obstante, cuando se logra y con ello se transforma todo un escenario, resulta tan gratificante que uno está dispuesto a sacrificarlo todo con tal de volver a experimentarlo¹⁰⁸.

A pesar de que las improvisaciones y los solos van rotando en cada tema dentro de *FBB?*, no todos los intérpretes de la banda las ejecutan. La realización de una improvisación implica poseer una buena técnica, por un lado, y tener destreza por el otro, lo que a su vez conlleva un amplio conocimiento del instrumento. Sin embargo, desde un punto de vista más íntimo, y adentrándonos en la personalidad del músico, lo más importante para poder realizar una improvisación correcta y adecuada es la confianza en uno mismo. La confianza consigue que un individuo sea consciente de que es capaz de efectuar una improvisación sin problemas.

Una interpretación solista, a mi parecer, puede necesitar mucho esfuerzo para transmitir la música, debes mostrar las virtudes. Sin embargo, en una *BigBand*, no debe de haber un nivel desorbitado para lograr una buena actuación pero sí que debe estar compacto, respetando las distintas líneas¹⁰⁹.

El miedo siempre está presente a la hora enfrentarse a una improvisación, sin embargo, el músico debe ser capaz de aplacar los nervios. El proceso de escucha consigue que el músico preste mucha atención al ritmo y al tempo del tema, así como a su forma armónica y a los posibles cambios que puedan concurrir en su interior, pues la improvisación en el jazz debe

¹⁰⁸ MARSALIS, Wynton. C. WARD, Geoffrey. *Op Cit.* p. 100.

¹⁰⁹ ENCABO, Francisco. Antiguo saxofonista de *FBB?* Entrevista realizada el 18/04/2015.

adecuarse a estos parámetros musicales de tal modo que pueda conectar con el tema de la misma manera que encajan dos piezas de un mismo puzle. Sale en el momento en el que se toca, y no hay nada preparado. El intérprete debe ser capaz de realizar una improvisación que pueda expresar por sí misma. Por todo ello, no hay una improvisación similar en dos conciertos distintos.

Mis líneas de bajo son totalmente improvisadas en cada momento a partir de ciertos patrones que ya existen en su mayoría. Según en qué versión o dependiendo del día las líneas salen de una manera u otra. En mi caso muchos de los motivos de los solistas aportan material que acoplo en cada momento a mis líneas. Considero que el jazz es un género vivo y móvil en cada momento. La interrelación con el resto de la banda es la que realmente marca una diferencia a la hora de improvisar, ya sea en solos o en partes comunes como en mi caso¹¹⁰.

Con respecto a las diferencias que se pueden encontrar entre la improvisación solista y la improvisación realizada en una agrupación es básicamente la misma que la expuesta anteriormente. Si se trata de un intérprete que actúa en solitario, la improvisación posee una mayor libertad en cuanto a los diferentes parámetros musicales, pues es el propio intérprete el que, en su propia interpretación, puede realizar las variaciones que mejor le convengan.

Como intérprete solista estás básicamente solo ante el peligro, lo cual desde mi punto de vista, no implica necesariamente una faceta negativa para el músico. Cuando te ves en la tesitura de improvisar dentro del conjunto de una agrupación [...] sientes un poco menos de presión ya que por norma general sueles contar con un rango considerablemente más amplio de maniobrabilidad y un abanico de posibilidades sonoras más variado¹¹¹.

A la hora de realizar la improvisación en una agrupación, los músicos ofrecen la base rítmica por medio de una reducción progresiva de la intensidad del sonido (*diminuendo*) mediante la cual consiguen que la improvisación destaque sobre el resto de la música. Además, la improvisación realizada en una formación suele tener una medida más ajustada. De nuevo, es la *BigBand* la que ofrece una mayor confianza gracias a la reducción de la presión, con lo que se consigue que el músico que realiza la improvisación se sienta apoyado, a pesar de que en ningún momento se le evade de la responsabilidad de realizar una improvisación adecuada.

Un grupo pequeño requiere más intervenciones individuales y esto reporta más influencia personal en el grupo, pero conlleva más responsabilidad. En una agrupación grande la influencia individual es menor y la responsabilidad gira en estar a disposición del colectivo y del resultado en conjunto¹¹².

¹¹⁰ MORA, Rafael. Bajista de *FBB*? Entrevista realizada el 15/04/2015.

¹¹¹ AYALA, Rubén. Piano de *FBB*? Entrevista realizada el 19/04/2015.

¹¹² MORÁN Vallejo, Alejandro. Director de *FBB*? Entrevista realizada el 15/04/2015.

CONCLUSIONES

La amplia herencia cultural que ha legado el sufrimiento y la creatividad de los esclavos africanos traídos al “nuevo mundo” y obligados a realizar una serie de labores bajo condiciones cuanto menos inhóspitas, ha sido la causante de que hoy en día se disfrute de un género musical considerado como uno de los pilares fundamentales en nuestra cultura. El jazz, prohibido en ocasiones y relegado a ser tocado en clubes de alterne y prostíbulos hace algunas décadas, ha pasado de ser un estilo fúnebre y de mala reputación, a traspasar las barreras sociales impuestas, y romper los muros de los formalismos y protocolos, sobreponiéndose a los cánones de lo considerado como “música seria” o “música ligera”, términos hoy en día ya obsoletos.

Esta faceta no es ajena de un estilo en el que fluye la versatilidad como sucede en el jazz, y su historia lo ratifica. Los músicos son trotamundos, individuos nómadas que se trasladan de un lado a otro guiados por la música, allá donde ésta pueda ofrecer un lugar donde poder expresarse artísticamente, y a la vez proporcionar un trozo de pan que llevarse a la boca. Son numerosas las crónicas de grandes músicos que han empleado el jazz en diversas ocasiones para acompañar el ataúd en el camino de un difunto hacia “una vida mejor” y adentrarse así en los funerales de diversas áreas de Estados Unidos como una forma rápida de ganar dinero. Y tras terminar su función en el velatorio, retirarse hacia un club de jazz para ofrecer la mejor de las fiestas, integrarse en una *Jam Session*, o llegar a abarrotar una gran sala de baile con *swing*, en el caso de una *BigBand*.

El jazz lleva más de cien años ejecutando una forma de guerra pacífica por conseguir su derecho primordial; el reconocimiento. Su ejército de aficionados y profesionales que abogan por el sentimiento y la experiencia de este estilo, blanden la música como su única arma de defensa. Su código estratégico ha sido muy sutil. La improvisación, elemento principal que caracteriza a este género, viaja por todo el mundo y penetra en los colectivos sociales sin mayor pretensión que la de establecer una comunicación entre músico y espectador. Teniendo como origen la propia fusión, tanto musical como social, no es de extrañar que el jazz sea un género que no concibe diferencias ni barreras, por el contrario, encuentra una serie de diferentes oportunidades que pueden aportar una mayor riqueza al estilo por medio de la fusión.

A pesar de que en la actualidad el jazz ha conseguido integrarse en el interior de auditorios, teatros y grandes salas de conciertos a lo largo de todo el mundo, hoy en día tenemos la suerte de contar con lugares emblemáticos del jazz no sólo en América, sino prácticamente en toda España y toda Europa. Se trata de los bares, cafés y clubes dedicados a ofrecer música en vivo, que conciben el jazz del mismo modo que se realizaban en sus comienzos. Esta curiosa cualidad de mostrar el estilo como una nueva forma de *early music*, fortalece el género y hace que cualquier oyente pueda acercarse y conocer esta música desde los lugares que han sido testigos de su crecimiento y evolución a lo largo del tiempo. Del mismo modo, se consigue realizar una serie de conciertos más íntimos y cercanos, a un público que recibe el jazz como una forma más de cultura, sin perder esa faceta de ocio por el que fue concebido.

Si el jazz ha ido evolucionando a lo largo de su corta historia de forma realmente prematura y en períodos relativamente breves de tiempo, no sucede lo mismo con respecto a las *BigBands*. En ocasiones, la frontera entre los diversos estilos del jazz tiende a ser un tanto borrosa, e identificable únicamente por pequeños rasgos interpretativos que necesitan una escucha más activa, como la velocidad, el ritmo, el pulso... A pesar de que a lo largo de su historia, las *BigBands* han ido integrando estos cambios en menor o mayor medida, de forma general, las grandes agrupaciones han ido quedándose relegadas, y en cierta manera eclipsadas, por las agrupaciones de menor tamaño, como tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc, que pueden integrar los diferentes cambios de un modo más cómodo.

Teniendo en cuenta los procesos de crisis y agotamiento por los que han pasado las *BigBands* a lo largo de su historia, sobre todo desde mediados del siglo XX, y siendo conscientes de la ardua tarea que en ocasiones supone aplicar los nuevos y cambiantes rasgos de los diferentes estilos del jazz a las *BigBands*, no es difícil comprender que éstas tuvieran un carácter más conservador y cierta preferencia a continuar interpretando el estilo *swing*, que se adaptaba perfectamente a lo que estas grandes formaciones requerían. A pesar de ello, resulta impresionante descubrir el modo en el que han conseguido expandirse a lo largo y ancho de todo el mundo, haciendo continua su actividad en la actualidad en forma de una serie de grandes agrupaciones que, no sólo continúan realizando los arreglos de los estándares tradicionales del jazz, sino que se encuentran en un proceso continuo de renovación. Precisamente es, a día de hoy, cuando las grandes bandas de jazz han comenzado a integrar nuevos sonidos y a realizar arreglos de temas en los que se integran

diferentes estilos, fusionando de esta manera la tradición con lo contemporáneo, y enriqueciéndose del mismo modo a sí mismas. Esta ha sido una de las perspectivas de mayor asombro que ofrece la presente investigación y por las que se considera que este tipo de agrupaciones también merece su reconocimiento y aprobación.

Precisamente, las insuficientes referencias bibliográficas y los escasos estudios de investigación realizados en referencia hacia las *BigBands* han sido las que han propiciado la labor de integrarse de lleno en una investigación sobre ellas desde una perspectiva interna, o *insider*, y ofrecer así un punto de vista de entendimiento y valoración, con el que se pretende mostrar el amplio aporte que las grandes agrupaciones han ofrecido a la historia del jazz y a la música en general.

Partiendo desde un desconocimiento de la historia de las *BigBands*, la idea principal fue la de concebir un contexto histórico que sirviera de punto de apoyo para la comprensión de la actividad musical de una *BigBand* en la actualidad. Para ello, se planteó en el comienzo de la investigación, tomar el caso particular de *FBB?*; una agrupación de jazz con diez años de experiencia, formada gracias al apoyo de la Escuela de Música Dionisio Aguado de Fuenlabrada, y con una envergadura de casi 30 músicos, concebida como la *BigBand* de Fuenlabrada, de la que el autor tiene el honor de formar parte como pianista. De este modo, y gracias a los testimonios de los miembros de dicha formación recogidos en el proceso de realización del trabajo de campo, se han podido establecer las grandes diferencias entre la interpretación solista y la interpretación grupal; cumpliéndose así la hipótesis de la que parte este trabajo. Asimismo, a lo largo de las páginas que recorren esta investigación, se han ido cumpliendo los objetivos propuestos desde los orígenes y se han establecido algunos nuevos a lo largo del proceso, con los cuales se han ido aportando mayor luz gracias a la experiencia.

Con respecto a los aspectos bibliográficos y a la búsqueda de fuentes, encontrar una sola publicación concreta sobre la historia de las *BigBands* escrita en castellano ha resultado ser una tarea imposible. No ocurre lo mismo, sin embargo, en el idioma anglosajón, en el que únicamente se han encontrado algunas publicaciones sobre esta temática realmente escasas, habiéndose localizado tan sólo tres publicaciones americanas específicas dedicadas a las grandes formaciones de jazz. La mayor parte de la información proviene de diferentes libros

sobre historia del jazz en los que se les dedican insuficientes capítulos (o pequeñas referencias en algunos casos) a las *BigBands*.

El presente trabajo procura, por tanto, realizar un acercamiento al entorno de las *BigBands* desde un punto de vista interno, de un modo diferente y desde una perspectiva basada en la experiencia estética. De forma humilde, esta investigación constituye una nueva aproximación hacia un entorno que suele pasar desapercibido y que, en ocasiones, es ignorado dentro del amplio mundo que significa el jazz. Sin embargo, ha conseguido establecerse como una forma musical cada vez más popular y cercana, con una gran aceptación por parte del público debido a su carácter atractivo y cordial, que ha conseguido evolucionar y difundirse por todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AMORUSO, Nicolás. “Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz”. En: *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 55. Enero, pp. 1-14.

ARNALTE, L. Arturo. “La vivencia de la esclavitud: nota bibliográfica sobre testimonios y autobiografías de esclavos afroamericanos”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 12, 1990, pp. 231-244.

BARRERA Tacha, William Ricardo. “La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque”. En: *Revista Calle 14*, 2013, pp. 124-135.

BERNAND, Carmen. “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”. En *Revista Historia Crítica*, nº 54. Septiembre-diciembre 2014, pp. 21-48.

CÁRDENAS Lesmes, Rosa María. “Afrolatinidad: el jazz del Bakongo”. En: *Portafolio*. 21 de mayo de 2009, pp. 1-3.

COOKE, Mervyn. HORN, David (ed.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press, January 2003.

GARCÍA Martínez, José María. *El jazz en España, hoy*. En: *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919-1996*. Madrid, Editorial Alianza, 1996.

GINER, Juan. SARDÀ, Joan. VÁZQUEZ, Enric. *Guía universal del Jazz Moderno*. Barcelona, editorial Robinbook, 2006.

GIOIA, Ted. *Historia del Jazz*. Madrid, editorial Turner, 2002.

GOLDÁRAZ, Javier. *Las músicas del siglo XX*. Biblioteca de Humanidades Contemporáneas. Publicación del departamento de filosofía de la UNED. Madrid, editorial Dykinson, 2005.

HERZHAFT, Gérard. *La gran enciclopedia del Blues*. Barcelona, Editorial Manontroppa, 2003.

JACKSON, Arthur. *The world of BigBands. The Sweet and Swinging years*. Newton Abbot, London and Vancouver, Douglas David & Charles Limited, 1977.

JOVÉ, Josep Ramón. *Gigantes del Jazz*. Barcelona, Editorial Manontroppa, 2011.

LONGSTREET, Stephen. M. DAUER, Alfons. *Enciclopedia del Jazz*. Barcelona, Editorial Científica Eco, 1963.

MARSALIS, Wynton. C. WARD, Geoffrey. *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*. Barcelona, editorial Paidós, noviembre 2012.

MARTIN, Denis-Constant. *El góspel afroamericano. De los espirituales al rap religioso*. Madrid, editorial Akal, 2001.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música*, vol. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

MORÁN Vallejo, Alejandro. *La Big Band de la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada. Aproximación al proceso re-creativo de “FUE eN LA Big Band?”* Trabajo Fin de Máster. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos I, 2013.

OCHOA Gautier, Ana María. Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe. En: *Revista Nueva Sociedad* 201, pp. 61-72.

OLIVER, Paul. HARRISON, Max. BOLCOM, William. *Gospel, Blues y Jazz*. Barcelona, Editorial Muchnik, 1990. Colección “New Grove”.

PEÑALVER Vilar, José María. "Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz." *Musiker*, 2013, pp. 97-114.

PEÑALVER Vilar, José María. “La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. Orígen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos.” *Revista de pensament musical*, 2010, pp. 1-17.

RODRÍGUEZ, José Cruz. LARA, Inés. LURIA, Jordi. *Auditorium. Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionario de la música*. Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

ROSS, Álex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Madrid, Editorial Seix Barral, 2009.

SINGER, Deborah. “¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno”. *Educare*, 2014, pp. 143-156.

SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, Editorial Akal, 2001.

STOWE, W. David. *Swing Changes. Big-Band jazz in new deal America*. Cambridge, Massachusetts and London, England. Harvard University Press. 1994.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz clásico*. Barcelona, editorial Manontropo, 2001.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz moderno*. Barcelona, editorial Manontropo, 2001.

VIGNA, Giuseppe. *El Jazz y su historia. Los músicos, los cantantes, los ritmos y las tendencias fundamentales del Jazz*. Barcelona, editorial Malsinet Andantino, 2006.

DISCOGRAFÍA

COLTRANE, John. *Blue train*. Blue Note. New Jersey, Van Gelder Studio, septiembre de 1957. Edición remasterizada en 2003 por Capitol Records.

COREA, Chick. *Now He sings, now He sobs*. Blue Note. Nueva York, A&R Studios, marzo de 1968. Edición remasterizada en 2002 por Capitol Records.

DAVIS, Miles. *Birth of the cool*. Blue Note. New Jersey, Van Gelder Studio, enero de 1949. Edición remasterizada en 2001 por Capitol Records.

DAVIS, Miles. COLTRANE, John. ADDERLEY, Cannonball, EVANS, Bill, *et alia*. *Kind of blue*. Columbia Records. Nueva York, Street Studios, marzo-abril de 1959. Edición remasterizada en 2002 por Master Jazz Records.

ELLINGTON, Duke and his orchestra recreating the big hits of the *BigBands*. *Will BigBands ever come back?* Reprise Records. Nueva York, 1962. Edición remasterizada en 2014 por American Jazz Classics.

ELLINGTON, Duke. MINGUS, Charles. ROACH, Max. *Money Jungle*. Blue Note. Nueva York, septiembre de 1962. Edición remasterizada en 2002 por Capitol Records.

ELLINGTON, Duke. *Recollections of the BigBand era*. Atlantic. Chicago, Universal Recording Studios, 1962-1963. Edición remasterizada en 2014 por American Jazz Classics.

MONK, Thelonious. COLTRANE, John. WARE, Wilbur. *Thelonious himself*. Riverside Records. Nueva York, abril de 1957. Edición remasterizada en 2010 por Poll Winners Records.

JONES, Thad. LEWIS, Mel. *Consumation*. Blue Note. Nueva York, A&R Studios, enero-mayo de 1970. Edición remasterizada en 2002 por Capitol Records.

VARIOS ARTISTAS. *Simply swing, 10 CDs of classic crooners and big bands*. Union Square Music Ltd. Londres, Shepherds Studios, 2012.

ANEXOS

Carta de presentación oficial de *FUEeNLA BigBand?*

FUEeNLA BIG BAND? es una agrupación musical que pertenece a la Escuela Municipal de Música “Dionisio Aguado” de Fuenlabrada. Se formó en Octubre de 2005 por iniciativa del Aula de Saxofón de la mencionada escuela, con la intención de practicar los estilos propios de la música para *Big Band* y la música improvisada: *jazz, funk, latin, pop*, etc.

Los factores pedagógico y lúdico son los motores de esta agrupación que es peculiar, tanto por su composición instrumental, como por la manera de interpretar su repertorio. Sin duda, una de las características más relevantes de esta big band es que está constituida, casi en su totalidad, por alumnos que cursan o han cursado sus estudios, dentro de la propia Escuela de Música.

Fruto del esfuerzo y dedicación de sus componentes, en el año 2008 obtuvo el **Primer Premio** en la categoría de Agrupaciones Instrumentales del “**IX Certamen Intercentros**”, organizado por la casa Hazen, en colaboración con la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Gracias a ello, participó en un concierto en el **Auditorio Nacional de Música de Madrid**, junto con el resto de premiados en las diferentes categorías.

La dirige el saxofonista Alejandro Morán Vallejo, dedicado plenamente a la docencia y a la dirección de agrupaciones musicales. Fue monitor de grupos musicales, y director y arreglista de las actividades de Teatro Musical en el Centro Juvenil “La Balsa”. Fundó y dirigió durante varios años la *big band* de la Escuela de Música Municipal de Coslada. La escuela de música de los Colegios Gredos San Diego le requirió para formar la “Gredos San Diego *Big Band*”, que dirige hasta la fecha.

En sus casi diez años de andadura, *FUEeNLA BIG BAND?* ha realizado 60 actuaciones en la comunidades autónomas de Madrid, Castilla-León y Castilla-La Mancha.

A continuación, destacamos los siguientes eventos:

- Concierto para sus **AA. RR. los Príncipes de Asturias**, en su visita a Fuenlabrada en Mayo de 2006.
- Concierto en el “III Festival Internacional FuenJazz”, compartiendo escenario con el saxofonista **Pee Wee Ellis**, en Junio de 2008.
- Concierto en el ciclo “**Noches de Big Band y Jazz**”, organizado por el Ayuntamiento de Las Rozas, en Julio de 2009.
- Concierto en las “XX Jornadas de Música Dionisio Aguado”, compartiendo escenario con **Jorge Pardo**, en Febrero de 2011.
- Concierto en diversos programas organizados por el Patronato Municipal de Cultura de Fuenlabrada, como son: “**Con Los 5 Sentidos**”, “**La Feria del Libro**”, “**El Kiosko**”, etc.
- Colaboraciones en el ámbito de la investigación universitaria:
 - En 2013 con el **Máster** en “Creación e Interpretación Musical” de la **Universidad Rey Juan Carlos**.
 - Y actualmente, en trabajos de Fin de Grado de la carrera de “**Historia y Ciencias de la Música**”, de la **Universidad Autónoma** de Madrid.

Biografía del director de la agrupación: Alejandro Morán Vallejo

Desde hace más de una década, se dedica plenamente a la labor docente en escuelas Municipales de Música: en la localidad de Fuenlabrada, y para la “Escuela de Música Creativa” en los municipios de Coslada y, esporádicamente, en San Sebastián de los Reyes. En Madrid capital, ha impartido clases en diversas escuelas de música privadas. Desde hace varios años, es profesor y director de agrupaciones en la Escuela de Música de los Colegios Gredos San Diego.

Como saxofonista ha realizado giras por toda la geografía española con formaciones de música clásica y contemporánea, con diversas orquestas de baile, grupos de *jazz*, *big band* profesionales, y ha sido músico acompañante de artistas y cantantes de diferentes estilos musicales.

Como director musical de la *big band* de la Escuela Municipal de Música de Fuenlabrada, en el año 2008, obtuvo el Primer Premio en la modalidad de Agrupaciones Instrumentales, en el “IX Certamen Intercentros” organizado por la casa Hazen y la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, con la que actuó en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid. Dirigiendo esta agrupación, ha sido telonero de prestigiosos músicos de *Jazz* como Pee Wee Ellis y Jorge Pardo.

Su labor más característica, es la formación y dirección de agrupaciones musicales. En el Centro Juvenil “La Balsa” fue monitor de grupos musicales, y director y arreglista de teatro musical. Formó y dirigió durante varios años la *big band* de la Escuela de Música Municipal de Coslada. En marzo de 2003, la Escuela de Música de los Colegios “Gredos San Diego” le requirió para formar la Gredos San Diego *Big Band* que dirige hasta la fecha.

Es Licenciado en Música por el Conservatorio Superior “Rafael Orozco” de Córdoba y Máster en Creación e Interpretación Musical por la Universidad “Rey Juan Carlos” de Madrid.

Entrevista al director de la agrupación: Alejandro Morán Vallejo.

1. Debe de ser una experiencia muy enriquecedora la de ser director de una agrupación de jazz. ¿Podrías contarnos cuál es la función principal del director de una *BigBand*?
Lo principal es establecer un criterio propio de trabajo en todos las tareas que se puedan dar. Es muy importante establecer unos objetivos concretos y unas pautas para abordarlos, con flexibilidad, pero teniendo muy claro qué queremos conseguir y, lo más importante, qué proceso se ha de emplear para alcanzar la meta propuesta.
2. A lo largo de estos diez años, ¿cómo ha sido tu experiencia como director de *FBB*?
Ha sido interesante, sobre todo porque cuando empecé con este proyecto no me imaginaba que tendría las experiencias que hemos vivido. Pero no todo ha sido tan bueno, en ocasiones el trato y la gestión humana se vuelve complicado y eso me agota cada vez más.
3. Una de las partes más importantes de tu trabajo consiste en realizar arreglos para *BigBand* de un repertorio que en ocasiones no ha sido pensado para ser tocado por una agrupación ¿En qué consiste tu proceso creativo o re-creativo?
En capacitar a los músicos para que puedan abordar el repertorio propuesto. El proceso creativo o re-creativo se realiza sobre los músicos más que en las partituras. Pero tengo que comentar que desde el pasado año estoy escribiendo algunos arreglos y adaptaciones “a la medida” de nuestra big band, aun así, el proceso se sigue realizando mucho más en adaptar los músicos a las partituras que en adaptar las partituras a los músicos.
4. ¿Qué siente el director de una *BigBand* antes, durante y después de un concierto?
Antes: cierta ansiedad e inquietud por depender de voluntades ajenas a la propia: los músicos, los técnicos, los organizadores, etc.
Durante: una sensación intensa y difícil de expresar con palabras, como todas las sensaciones positivas. Cuando todo funciona y suena bien, que es la mayoría de las veces, es la recompensa al duro trabajo y la carga de pilas para el siguiente reto.
Después: es una mezcla de la sensación personal percibida durante el concierto y la sensación que me transmiten los músicos y el público. Cuando todas estas son positivas la sensación resultante es muy buena para mí. Cuando lo que me transmiten los músicos o el público no es positivo, lo que siento ya no está tan claro, aunque he de reconocer que la sensación personal percibida durante el concierto es la que predomina.
5. ¿Has recibido críticas de la agrupación, tanto positivas como negativas, en algún momento?
Si por supuesto, pero esto es lo que hay. Con la única intención de sincerarme y aunque parezca un poco egocéntrico, como responsable de la dirección de esta big band el que tiene que sentirse mejor con lo que se hace soy yo. Nunca podré dirigir una agrupación sin que me guste cómo se hacen las cosas.

6. ¿Cómo encaja un director que una persona ajena a la agrupación realice una valoración sobre ella?

Las opiniones valen lo que vale el que las dice, y sobre todo valen si el que las dice sabe hacer las cosas bien y lo demuestra. Cualquier opinión vale poco si no la respaldan los hechos y el ejemplo práctico.

7. Además de director, también eres intérprete en otras agrupaciones, y realizas actuaciones en solitario dentro de tus proyectos personales. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista? A nivel estético son dos planteamientos diferentes y la preferencia entre uno u otro puede ir en gustos. En cuanto a sensaciones, un grupo pequeño requiere más intervenciones individuales y esto reporta más influencia personal en el grupo, pero conlleva más responsabilidad. En una agrupación grande la influencia individual es menor y la responsabilidad gira en estar a disposición del colectivo y del resultado en conjunto.

8. Viendo la historia y todo el camino recorrido por la agrupación, hagamos examen de conciencia: ¿cuál es el futuro de *FBB*?

Pues la verdad es que no lo sé y aunque esta aseveración parezca temerosa no lo es tanto. *FBB*? es un grupo humano y por lo tanto cambiante e imprevisible. Es cierto que se establecen pautas de trabajo y objetivos, pero nunca sale todo como se planea. Esto tiene su parte negativa por no saber a ciencia cierta cómo saldrán los proyectos, pero tiene su parte positiva al encontrarnos con experiencias no buscadas que suelen ser muy agradables.

Entrevistas realizadas a los intérpretes de *FUEeNLA BigBand*?

NOMBRE Y APELLIDOS: Rafael Mora Braceros

INSTRUMENTO: Bajo eléctrico

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 4 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?

Ha sido muy variada la verdad. El primer año que entré en la formación el estrés podía conmigo en cada ensayo. Las ganas de dar todo de mí y no fallar en nada. Durante ese primer año aprendí a ser mejor músico, la música requiere tiempo y solo con tiempo se progresa. En los siguientes años la experiencia siempre ha sido positiva, cosa que no quiere decir que el primer año no lo fuese. Durante los tres años que llevo en la *BigBand* he descubierto capacidades en mí que no conocía, debido a que anteriormente no había tocado jazz en un conjunto tan amplio. La *BigBand* me ha hecho mejor músico y por ello siempre tendrá por mi parte una valoración positiva.

2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?

Una vez un gran maestro me dijo: “si antes de subir a un escenario no sientes un cosquilleo en tu interior entonces no subas a tocar, significará que lo que va a pasar a continuación no te importa” Bajo esa premisa los conciertos de la *Bigband* siempre son especiales. Antes de subir sientes los nervios de lo que va a pasar a continuación. Te sientes arropado por el resto de tus compañeros pero a la vez es como estar delante del vacío sujeto a una rama.

Durante el concierto todo lo anterior desaparece. La primera nota que toco da paso a la calma y la calma se convierte después en excitación. El sentimiento de saber lo que estás haciendo y sentirte envuelto en ello. No sabría explicar con mejores palabras el durante.

Y en el después sientes que quieres volver al antes. Te sientes realizado, relajado y con ganas de más. Siempre hay ganas de más.

3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?

En mi lugar como bajista creo que el ser interprete de una *BigBand* supone ser parte de la estructura necesaria para que la música sea posible. El conjunto de intérpretes dan cuerpo y vida a los temas. Y por otra parte, el ser intérprete solista conlleva ser la parte visible de esa estructura. El solista es la guinda que distingue este pastel del resto. El ser intérprete en una *BigBand* te permite ciertas licencias para poder crear y aportar parte de ti a un tema predefinido. Sin duda el solista es quien al final aporta la parte más distintiva entre una interpretación y otra.

4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?

En mi caso no. Hasta el momento no he tenido oportunidad de realizar improvisaciones solistas pero cada vez que tocamos un tema es diferente al anterior. Mis líneas de bajo son totalmente improvisadas en cada momento a partir de ciertos patrones que ya existen en su mayoría. Según en qué versión o dependiendo del día las líneas salen de una manera u otra. En mi caso muchos de los motivos de los

solistas aportan material que acoplo en cada momento a mis líneas. Considero que el jazz es un género vivo y móvil en cada momento. La interrelación con el resto de la banda es la que realmente marca una diferencia a la hora de improvisar, ya sea en solos o en partes comunes como en mi caso.

5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?

En mi caso sí. Pocas han sido mis oportunidades como solista pero según mi condición musical y por todo lo que hasta hoy he aprendido me siento mejor en conjuntos.

6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?

Un orgullo y un placer.

7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?

Espero que sea un futuro largo. Hay muchos momentos tediosos y alguno que otro bastante pesado pero al final todo merece la pena cuando subes a un escenario y puedes tocar con el resto de la banda. Nada es eterno pero espero que *FUEeNLA BigBand*? viva muchos años más y pueda mantenerme a flote con ellos.

NOMBRE Y APELLIDOS: Adrián Bernabéu Frutos

INSTRUMENTO: Guitarra eléctrica.

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 5 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FSB*?
Depende del momento. Durante los dos primeros años no la aproveché como es debido, en gran parte porque no supe sacar todo el partido y no apreciaba el estilo. No obstante, hice un descanso de un año y la vuelta fue de lo más provechoso que he hecho en mi carrera musical.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Tedio en las pruebas de sonido. Aburrimiento en la espera antes de tocar. Y nervios el minuto antes de tocar. Durante el concierto los sentimientos desaparecen, solo hay música.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
El formar parte de un todo es la mayor diferencia que puedo destacar. Cuando eres solista todo se centra en ti, si quieres subir o bajar de intensidad o de tempo es tu problema, en cambio, con una banda grande todo eso queda en un segundo plano en beneficio del todo musical.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
No, el dialogo entre banda y solista es fundamental para improvisar algo medianamente coherente, al menos bajo mi punto de vista, como mínimo que exista esa conexión.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Siempre.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FSB*?
En resumen, haber pertenecido a un proyecto que ha costado mucho esfuerzo y tiempo de mucha gente que sigue o ya se ha marchado pero dejando patente el resultado de todo ello. Puede que sea uno de los proyectos más bonitos y profesionales en los que he estado, obviamente no por la remuneración económica, y es que aún sin haberla se intenta enseñar esos valores y maneras que las mejores bandas tienen.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FSB*?
Competiendo en concursos para estudiantes y en festivales de Jazz, pero mientras dependa de la escuela de música siempre va a ser lastrada por la burocracia y los concejales de turno.

NOMBRE Y APELLIDOS: Estela Ibarra Zafra

INSTRUMENTO: Saxofón soprano

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 6-7 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?
Maravillosa, para mí es un gusto poder disfrutar de una de mis mayores aficiones, la música, con tantos compañeros.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Antes un poco de nervios pero mucha ilusión y ganas de demostrar al público lo que valemos y hacerles disfrutar con nosotros; durante el concierto soy feliz y me siento animada, incluso a veces me pongo a bailar; y al final estoy satisfecha.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
El apoyo del grupo es crucial, saber que si te equivocas o soplas menos de lo debido alguien va a apoyarte, además del disfrute conjunto y de las amistades que comparten aficiones.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
No, en el grupo debes regirte un poco a los compañeros y a la música que suena en el momento concreto.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Sí
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Es una gran satisfacción, me he sentido, siento y sentiré realizada por mucho tiempo y además siempre lo llevare conmigo de recuerdo.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Como hasta ahora, dando nuestros pequeños conciertitos de aficionados y entreteniéndolo a la gente en algunos actos jajaja aunque nunca se sabe con esto del disco...

NOMBRE Y APELLIDOS: Francisco Encabo Fernández

INSTRUMENTO: Saxofón alto

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 4 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?
Ha sido muy positiva, no sólo por encontrar una agrupación con el estilo de música de la Big Band, sino también por la formación que se consigue al tocar en una agrupación.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Antes de una actuación, además de nervios, sientes ganas de transmitir al público todo el trabajo que se ha realizado.
Durante la actuación, no sientes nada, te dejas llevar por lo que estás tocando, te centras y vuelcas tus energías en tocar, disfrutas.
Después de la actuación, sientes ganas de saber cómo ha sido, recoger las impresiones del público y de los compañeros
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
Una interpretación solista, a mi parecer, puede necesitar mucho esfuerzo para transmitir la música, debes mostrar las virtudes. Sin embargo, en una *BigBand*, no debe de haber un nivel desorbitado para lograr una buena actuación pero sí que debe estar compacto, respetando las distintas líneas.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
En una improvisación con la Big Band debes estar muy atento al resto de instrumentos, y no sólo por las notas erróneas o el tiempo, sino también por el feeling que se crea durante una improvisación.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Son sensaciones distintas, pero es mejor y más divertido tocar en una agrupación.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Ha sido un honor haber pertenecido y apetece volver. Ha habido una gran evolución en la FBB y me siento responsable de parte de ella. Además, hay muchas experiencias que sólo se pueden vivir formando parte de una Big Band.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Supongo que aún le queda bastante vida por delante a la Big Band, dependerá de encontrar nuevos reemplazos a la gente que no puede continuar, que el director de la Big Band siga manteniendo al grupo unido y de la posibilidad de que la Escuela de Música pueda seguir manteniéndolo. Me da pena que no se aproveche más para eventos realizados en la localidad o alrededores.

NOMBRE Y APELLIDOS: Miguel García Gómez.

INSTRUMENTO: Batería, percusión.

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 2 años.

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de “*FBB*”? Llevo dos años y mi experiencia ha sido muy positiva, no solo socialmente, sino que como batería también me ha desarrollado.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto? Claro, pero siempre intento estar lo más relajado posible, aunque es inevitable estar un pelín nervioso.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista? En un grupo hay que contar con los demás instrumentistas, en mi caso sobre todo para que me sigan. En cambio de solista tienes mucho más margen de libertad de cara a la improvisación y las agógicas, ya que a nadie le va a molestar que hagas un rubato.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario? Sí. Tampoco tiene sentido darle más importancia de la que tiene, y cuando te acostumbras a hacer las cosas de determinada manera es difícil salir de ese camino.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista? Por supuesto. Aunque si cometo algún error se nota mucho más.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*? No lo sé. Es reconfortante y me encuentro muy cómodo con el estilo.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*? Tocando otros estilos que no sean jazz, swing, funk o soul como hasta ahora.

NOMBRE Y APELLIDOS: Jorge Blanco Cejas

INSTRUMENTO: Saxo

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: Desde el inicio de su formación

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?
Son ya muchos años en los que tanto la banda como yo mismo hemos pasado por grandes cambios, por lo que es difícil resumir esta pregunta, aunque ha sido siempre un elemento motivador y asociado a la alegría que supone tocar en grupo.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Expectación y tensión; motivación y euforia; descanso y satisfacción (en la mayor parte de los casos) respectivamente.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
He tenido pocas ocasiones para poner en práctica la interpretación como solista. Supongo que de esta manera puedes tener la sensación de que tu trabajo individual llega con mayor facilidad. Tocar en grupo ofrece una experiencia personal y musicalmente hablando muy enriquecedora.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
NS/NC. Pero de haber tenido oportunidad diría que no, si bien la libertad a la hora de improvisar es siempre absoluta, de ahí que nos guste tanto hacerlo.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Supongo que no me queda otra que decir que como integrante de una agrupación. Sin duda.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Una oportunidad de conocer a mucha gente fantástica haciendo lo que nos gusta y la perfecta sensación después de un concierto cuando eres consciente de que hemos sido capaces de transmitirlo.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Con la constancia y la capacidad nuestro director y la ilusión por hacer música de todos los integrantes no me cabe duda que aún le quedan muchos años más de rodaje. Y quién sabe si con un salto de nivel... ojalá.

NOMBRE Y APELLIDOS: Noelia Toribio Sánchez
INSTRUMENTO: Voz
TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 1 año

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBF*?

Realmente ha sido como cumplir un sueño. Siempre había deseado formar parte de la banda y cuando al fin se me dio la oportunidad, las expectativas tan grandes que tenía se vieron más que satisfechas. Aunque tengas más o menos confianza con los compañeros, el ambiente es muy bueno y es genial rodearte de personas que comparten contigo una pasión tan grande: la música. A pesar de que a veces se nos hagan un poco pesadas tantas horas de estudio y de ensayo, estoy encantada.

2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?

Antes del concierto los nervios están a flor de piel. Al ser cantante, el miedo añadido de "como meta la pata me cargo la actuación de la banda" crea mucha tensión. Durante la actuación sin embargo, el miedo desaparece; solo estoy yo y mis compañeros, lo disfruto al máximo y ya que por fin he conseguido soltarme en el escenario e interpretar los temas (aunque quede un largo camino aún), actuar se convierte en el momento más especial del mundo. Después, cuando acaba la actuación, siempre me hago la misma pregunta: ¿En serio ya se ha acabado?

3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?

La diferencia para un cantante, aunque no lo parezca, es abismal. Desde mi punto de vista y tras haber interpretado muchos temas sin más acompañamiento que yo misma tocando el piano, cuando interpretas como solista no existe una gran presión más allá de la de "espero hacerlo bien por mí". Sin embargo, cuando interpretas dentro de la Big Band todo cambia. Tu interpretación deja de ser solo tuya, sino que pasa a pertenecer a un conjunto en el que todo ha de salir perfecto; no solo debes hacerlo bien por ti, se lo debes a tus compañeros, que llevan incluso más horas de ensayo que tú. Además, el hecho de sentirte arropada por la música de todas las personas que están a tu espalda, te da una seguridad increíble y te hace venirte más arriba aún.

4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?

Yo no actúo de la misma forma, ya que a la hora de interpretar algo vocalmente en solitario no dependes de nada ni nadie; sin embargo, cuando improvisas dentro de la BB dependes de lo que estén tocando el resto de tus compañeros adaptar así tu improvisación al tema que se está tocando a lo que tus compañeros estén improvisando a la vez.

5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?

A pesar de que siendo cantante el hecho de ser solista o estar en una agrupación es similar siempre se prefiere pertenecer a un grupo, por el hecho de sentirte parte de algo que funciona por sí solo pero el hecho de que estés tú ahí lo hace aún mejor y más completo de forma que te sientes importante para ti y para tus compañeros.

6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Como ya dije anteriormente para mí pertenecer a la Big Band es un sueño hecho realidad; me siento muy realiza. Recomendaría a todas las personas que dudan de entrar a una banda o no que entrasen de cabeza porque pertenecer a una banda es una de las experiencias más enriquecedoras que he vivido hasta el momento en el mundo de la música.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Creo que si la Big Band está bien orientada en el futuro se podrían hacer grandes cosas; sus músicos tienen mucho talento y muchas ganas de crecer tanto como músicos como banda. Considero que si se da una mayor participación activa por parte de los músicos y se trabaja de una forma más conjunta, en el futuro La Big Band podría crecer a grandes pasos y llegar a metas muy altas.

NOMBRE Y APELLIDOS: Cristina Pascual González

INSTRUMENTO: Saxofón alto

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 6 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de “*FBB?*”?
Preciosa, es increíble poder compartir esta afición con otros músicos y tener la satisfacción de que le gustemos a la gente que nos escucha.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Antes se siente nervios, emoción y deseo de que todo salga como está previsto. Durante, tranquilidad porque ya estás en el escenario, y además concentración en cada momento, para poder dar lo mejor de ti. Y finalmente, la satisfacción de haberlo disfrutado, después del esfuerzo en cada ensayo, y que la gente sepa valorarlo.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
Las dos formas me gustan, la diferencia es que como intérprete tienes que seguir los códigos de tocar en grupo, sin embargo de solista, es una oportunidad de dar otra personalidad a la melodía y hacerla tuya de alguna forma.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
Quizás cuando improviso en solitario aprovecho para buscar nuevas formas y variedad para seguir practicando y hacerlo mejor, mientras que la improvisación en una banda lo veo más como una demostración de lo aprendido.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Las dos formas me hacen sentir cómoda, pero si es verdad que como solista hay más nervios y tensión, se pasa peor.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB?*
Para mí supone mantener un compromiso con más de veinte personas, aprender tocando de la forma más bonita y divertida, además de poder poner tu granito para que suene lo mejor posible.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB?*
Me mojo, como todo en la vida, con esfuerzo, compromiso y ganas, se puede llegar muy lejos. Si no, siempre nos quedará el Tomás y Valiente.

NOMBRE Y APELLIDOS: Rubén Ayala Fernández.

INSTRUMENTO: Piano.

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 4 años.

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBF*?

Bastante positiva la verdad. Como instrumento solista tocar en una agrupación musical puede representar un desafío, ya que la carga de responsabilidad es diferente que la del grueso de instrumentos que compone el núcleo de la formación; y como músico es una oportunidad de ampliar horizontes en compañía de otras personas que aprecian la música y que comparten tu misma pasión por lo que hacen.

2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?

Antes de un concierto siento nervios y emoción, ya que estás a punto de llevar a cabo la consumación de todas esas horas de ensayo, de esfuerzo y de trabajo que has llevado a cabo para llegar a ese momento; durante la representación lo más importante para mí es sentirme a gusto y concentrado, ya que se pueden producir imprevistos que provocan una fluctuación de emociones y sentimientos difíciles de manejar muchas veces; y después generalmente tengo sentimientos encontrados ya que, por una parte, se encuentra el sempiterno sentimiento de feroz autocritica del propio músico y, por otra, el sentirse gratificado por haber sacado el espectáculo adelante y las felicitaciones de un público contento.

3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?

Opino que son dos experiencias muy diferenciadas, a causa de sus parámetros fundamentales. En el caso de pertenecer a una agrupación, pasas a ser un engranaje de todo el entramado que hace posible el funcionamiento de este ente musical dentro del cual uno se siente, al mismo tiempo, parte: pues asumes una responsabilidad para con el grupo; y todo: ya que cuentas con el apoyo y el soporte de la unidad del grupo en su conjunto. Por otro lado, como intérprete solista estás básicamente solo ante el peligro, lo cual desde mi punto de vista, no implica necesariamente una faceta negativa para el músico.

4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?

Para nada. Como he apuntado anteriormente, cuando estás interpretando una pieza en solitario dependes al 90% de ti mismo, ya que siempre he considerado que existe un ligero 10% por el cual te encuentras sujeto a las características inherentes a la pieza que interpretas y es una realidad que hay en ocasiones que unas veces es más agradecido que en otras. Por otro lado, cuando te ves en la tesitura de improvisar dentro del conjunto de una agrupación (hablo desde el punto de vista de un instrumento solista inserto dentro del cómputo de la 'base') sientes un poco menos de presión ya que por norma general sueles contar con un rango considerablemente más amplio de maniobrabilidad y un abanico de posibilidades sonoras más variado.

5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?

Suelo sentirme más cómodo interpretando en solitario. Me gusta la sensación de concentración y dedicación que uno siente cuando sabe que tiene que dar lo mejor de sí mismo.

6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Una oportunidad de conocer a gente que comparte mis ganas y mi ilusión por la música, así como de aprender todo lo posible de una experiencia en una agrupación.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Me voy a acoger a la 5ª Enmienda... Es broma. Creo que puede tener un gran futuro, pero hay que mejorar el compromiso y las exigencias de todo el conjunto de componentes de la agrupación, de este modo se asegurará que todos reman en la misma dirección y con la misma dedicación.

NOMBRE Y APELLIDOS: Daniel La Haba Jiménez

INSTRUMENTO: Saxo tenor

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: Un año y medio.

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?
Desde el momento en el que entré a formar parte de esta *BigBand* mi experiencia ha sido gratificante. Los compañeros son grandes músicos y grandes personas. Gracias al trabajo en equipo, se consigue emocionar al público en cada concierto, además de emocionarnos nosotros. “Subidón” permanente.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Normalmente el típico cosquilleo y nervios antes y parte del durante. Después satisfacción por el trabajo bien hecho.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
El estar arropado por los demás miembros de la *BigBand* te da mucha seguridad y confianza, la soledad del solista debe ser dura, aunque todo es cuestión de acostumbrarse, supongo.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
Aunque aún no he realizado improvisaciones en la *BigBand*, dado que tenemos unos extraordinarios solistas, pienso que te da seguridad como he dicho antes.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Supongo que más que cómodo, estaría más seguro.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Pertenecer a la *FBB*? es un lujo, personalmente me aporta positividad y optimismo. Dicen que “La música hace sentir más la vida y los músicos son creadores de sentimientos”.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Veo un futuro brillante, como en cada concierto. Si seguimos trabajando como hasta ahora y, gracias a la batuta mágica del director, podremos llegar lejos. Está aumentando el número de miembros y cantantes no nos faltan, ¡Si hasta es objeto de un Trabajo Fin de Grado!

NOMBRE Y APELLIDOS: Yasmín Moral de Miguel

INSTRUMENTO: Cantante

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 6 meses

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBB*?
Muy buena, buen recibimiento, buenos compañeros y buenos temas musicales.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Antes nervios, durante emoción y después tranquilidad y ganas de repetir.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
El estar en un conjunto implica tener en cuenta varios aspectos en cuanto se refiere a pertenecer a un grupo que necesita llevar unas mismas pautas y ser uno, mientras que una interpretación solista no depende de nadie más que del propio intérprete.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
En temas de improvisación los cantantes no tenemos mucha rienda suelta pero supongo que si se da el caso si actuaría de la misma manera
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Si me siento más cómoda tocando en una agrupación, estar apoyada y reforzada por más personas me ayuda a relajarme más y disfrutar más de la actuación a la vez que compartes la experiencia con los compañeros.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBB*?
Supone un pasito más hacia delante, experiencias nuevas, conocer otros estilos, otro tipo de música y también conocer a gente estupenda y muy preparada.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBB*?
Si le veo futuro, pero creo que se le podría sacar mayor provecho e intentar innovar más. Creo que hay mucho talento en la *BigBand* y que se podrían hacer muchas cosas con él.

NOMBRE Y APELLIDOS: Víctor Aranda Gutiérrez
INSTRUMENTO: Percusión
TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 1 año

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FSB*?
Muy buena, no había tocado nunca en una Big Band, lleva mucho esfuerzo y tiempo, pero merece la pena.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Siempre que hay concierto me siento tranquilo y desconecto por completo.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista?
Es una cosa totalmente distinta, al tocar en una *BigBand* dependes del grupo y te tienes que adaptar, cuando tocas solo no.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
No improviso en ningún tema de la *BigBand* de momento.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Me gusta más tocar en grupo por el compañerismo, pero también me gusta tocar solo porque tienes un poco más de libertad.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FSB*?
Para mí ser miembro de la *FSB*? es un orgullo, ya que estoy aprendiendo mucho de ritmos y me lo paso genial con mis compañeros.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FSB*?
Creo que seguiremos creciendo y saldrán muy buenos recuerdos de estos años.

NOMBRE Y APELLIDOS: Zahida Palma Moreno

INSTRUMENTO: Cantante

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 7 años

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de *FBF*?
Ha sido una experiencia de aprendizaje en todo su rango. Aprendizaje técnico de mi instrumento, la voz, aprendizaje de repertorio y de todo lo que conlleva montar un concierto, como las pruebas de sonido.
2. Cómo intérprete de una *BigBand*, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto?
Antes siento unión y compañerismo, y a veces también nervios y responsabilidad por ejecutar mi papel correctamente. Durante se me ponen los pelos de punta, la música me genera eso. Después me siento aún más unida a mis compañeros y con ganas de fiesta para soltar la adrenalina acumulada.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una *BigBand* y la interpretación solista? No procede que yo responda a esta pregunta, creo. Si necesitas respuesta, dímelo y pienso en algo. Siempre he sido solista.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la *BigBand* que cuando improvisas en solitario?
Con la *BigBand*, como cantante, no tengo pie para la improvisación.
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista?
Agrupación, siempre.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a *FBF*?
Me supone una experiencia humana muy grande.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de *FBF*?
Si las cosas siguen como estaban cuando yo me fui, creo que será un lugar de paso para gente que quiere o necesita aprender y una vez aprendan lo necesario irán derivando a otras bandas. Idílicamente, me gustaría que esto no fuese así y tuviese más proyección y movimiento, pero no creo que sea posible, al menos hasta donde yo sé.

NOMBRE Y APELLIDOS: JOSE M. BELTRAN

INSTRUMENTO: SAXOFON TENOR

TIEMPO DE EXPERIENCIA EN LA BANDA: 8 AÑOS ±

1. Durante el tiempo que llevas en la formación, ¿cómo ha sido tu experiencia como intérprete de "FBB"? CON ALTIBAJOS. PERO EN GENERAL MUY ENRIQUECEDORA.
2. Cómo intérprete de una BigBand, ¿qué sientes antes, durante y después de un concierto? QUE EL TRABAJO DE ENSAYOS MERECE LA PENA.
3. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la diferencia entre ser intérprete de una BigBand y la interpretación solista? DENTRO DE LA BIGBAND TE SIENTES ABRUPADO. Y LA SOLISTA NO TE PERMITE NI UN SOLO DESPISTE.
4. A la hora de realizar una improvisación, ¿actúas de la misma manera en la BigBand que cuando improvisas en solitario? LA PRESION DEL GRUPO ES IMPORTANTE. LA IMPROVISACION EN SOLITARIO NO TIENES TEMOR AL ERROR O AL "RIDICULO".
5. ¿Te sientes más cómodo tocando en una agrupación que como instrumentista solista? EN GENERAL SI. PERO CADA COSA TIENE SU ENCANTO Y SU RECOMPENSA.
6. ¿Qué supone para ti ser miembro o haber pertenecido a "FBB"? UNA EXPERIENCIA DIVERTIDA. SIEMPRE QUISE TOCAR EL SAXO. ES UN ~~DESEO~~ PEQUEÑO DESEO HECHO REALIDAD.
7. Mójate: ¿Cómo ves el futuro de "FBB"? ALGUNA VEZ PENSE QUE LA BANDA ~~PERDIERA~~ DESAPARECERIA, AL VER GENTE Q SE VA Y OTRA Q VIENE. PERO AFORTUNADAMENTE TENEMOS UN DIRECTOR-GESTOR QUE ~~NO~~ SE ADAPTA A LOS CONTRATIEMPOS. Y ADEMÁS ES MUY PACIENTE.

Programas de mano de mayor relevancia de *FUEeNLA BigBand*?

[illegible]

Voleccas vive la música

Conciertos de
Big Bands

Centro Cultural Pilar Miró

Programa

3 marzo 2007 - 19.00h.



Organiza:

Asociación de Vecinos. La Unión

c/ Monte de Marquiján, 11 - (Villa de Voleccas)

asociacion@voleyccas.es

3 de marzo de 2007
Primer Concierto

3 de marzo de 2007
Segundo Concierto

Big Band de Saxofones
de la Escuela Municipal de Música de Fuentelabrada

Este grupo musical tiene su sede en la Escuela Municipal de Música de Fuentelabrada. Fue creado por iniciativa del aula Saxofón de esta escuela en octubre de 2005 con la intención de practicar los estilos propios de la música para Big Band y la música improvisada jazz: hard, latin, pop, etc. Los factores pedagógicos y lúdicos son los motores de esta agrupación musical que está formada única y exclusivamente por alumnos de la Escuela de Música.

INTERPRETES:

Saxos: Sepaynne: Isaac Alaz, Rafael Ramirez, Yolanda Hellín. Saxos Altos: Francisco Encabón, Samuel González, Eduardo Nieto, Aitor Anillo, Jorge Blasco. Saxos Tenores: Alberto Borroja, Guillermo Margalejo, José Santiago, Lorenzo Tapia, Ignacio Poma, Juan Benítez, Carlos Jesús Romero. Clarinete: María Magdalena, Guillermo Carlos Salas. Bajo: Juan Carlos González, Plameo Mario Manso. Batería: Raúl Hernández, Praxedes María Melero. Voces: Margarita Valdivia, Zahida Palma.

Artista invitado: Carlos González (Vide eléctrico)

Director: Alejandro Morán

REPERTORIO:

MY DINNER WITH RONALD (Pharoos & Samson)
BUFFALO HEAD (Pharoos & Samson)
BOSSA MADRERA (Pharoos & Samson)
LAST DANCE (Pharoos & Samson)
WHERE DO WE GO FROM HERE? (Pharoos & Samson)
INTO THE SUN (Pharoos & Samson)
JUST THE WAY YOU ARE (Jale, Jale)
THE POOL ON THE HILL (Lumen & McCarty)
I'VE GOT YOU UNDER MY SKIN (Glen Porter)
HAVE YOU MET MESS KINGS (Jale & Rogers)
THE BLUES AT FROG BOTTOM (Pharoos & Samson)
RIVER RAT SHUFFLE (Pharoos & Samson)
I FEEL GOOD (I GOT YOU) (Lumen Bros)
SMOKE ON THE WATER (Blackmore, Gaten, Linn & Paul)
BROLDAND (Joel Zussman)

Big Band Contrapunto

La Big Band Contrapunto se creó hace años como un grupo taller dentro de la Escuela de Chamarques de Voleccas con la intención de ofrecer a todos los alumnos la posibilidad de practicar este estilo de música tal y como es el swing y el jazz. La intención de la Big Band Contrapunto no es solo ofrecer un lugar donde practicar música, sino, también, a través de sus actividades y conciertos, fomentar la participación social dentro de su entorno.


INTERPRETES:

Clarinetes: Merce, Carren, David, Elena, Jesús.
Saxos Altos: Néstor Jesús, J. Manuel, Pepe.
Saxos Tenores: Félix, Marcin, Diego, Félix.
Trombones: José, Roberto, Jesús, Jacinto, Manolo.
Trombones Vol: Juan Raúl.
Batería: Víctor.
Guitarra: Víctor.
Guitarra 2ª: Felipe.
Piano: Mirán.
Bajo: David.
Batería: Julián.
Voces: Merce, Elena, Amaraeta.

Director: Enrique Melón


REPERTORIO:

STRICTLY INSTRUMENTAL
WOODCHOPPER'S BALL
SUMMERTIME
MOJO MOJO
IN THE MOOD
BLUE WAYS
EVIL BOSSA
CHOD CHOD CYBROGUE
HAS QUE NADA
ZAMMAL
LAGRIMAS NEGRAS
MERCY, MERCY, MERCY

 Ayuntamiento de
FUENLABRADA
Consejo de Cultura
Escuela Municipal de Música "Dionisio Aguado"

Programa Municipal
de Cultura

**XX JORNADAS
DE MÚSICA
DIONISIO AGUADO**



ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DIONISIO AGUADO
DEL 7 AL 11 DE FEBRERO DE 2011
CENTRO CULTURAL TOMÁS Y VALIENTE. C/LEGANÉS, 51

FUEeNLA BIG BAND?
Big Band de Saxofones de la
EMM Dionisio Aguado

HUELLAS
Jorge Pardo en quinteto

Martes, 8 de febrero de 2011, 19:00 horas

FUEeNLA BIG BAND? Big Band de Saxofones de la EMM Dionisio Aguado

Hay Burneo
Pura emoción
A minor affair
Chega de saudade
Big Spender
Chameleon

Sammy Nestico
Art. Sammy Nestico
 Chico d'Farrill
 Sammy Nestico
Art. Sammy Nestico
 A. Carlos Jobim
Art. Mark Taylor
 Herbie Hancock
Michael Sweeney

Profesor
Alejandro Morán
 Componentes:
 Saxofón Soprano: Yolanda Hellín Colmena / Altor Avila Carretero / Samuel González Cepederos / Estela Ibarra Zafra
 Saxofón Alto: Raúl Flox Prado / Emilec Estefanía Fernández Calderón / Alberto Gómez Carrascosa / Cristina Pascual González / Jorge Blanco Cejas
 Saxofón Tenor: José Manuel Beltrán / Luis Ruiz Díaz / Miguel Ángel Nieto / Víctor Catalina Horguella / José Santiago Luna / Isaac Azaiz Martín
 Saxofón Barítono: Eduardo Nieto Durán
 Guitarra: Fidel del Campo García / Adrián Bernalteu Frutos
 Piano: Mikhail Studymov
 Contrabajo: Luis Miguel Bregel Abtsolo
 Batería: Jorge Iadrigue del Amo
 Percusión: Nuria Melero Sánchez
 Voz: Zahida Palma Moreno / Carmen Castro Torres



HUELLAS. Jorge Pardo en quinteto

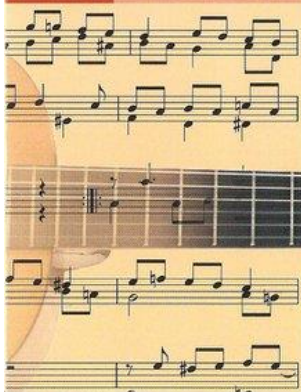
Zapatoito
Maid Marian (Intro de solés por bulería)
El Chungo
Improvisación de flauta y compás
 sobre *El Amor Brujo* (Falía) y *Bolero* (Ravel)
Al despertar
En el humo

Componentes:
 Jorge Pardo: Saxo / Flauta
 Enrique Rodríguez: Trompeta
 Diego Guerrero: Guitarra
 Pablo Baez: Contrabajo
 Nasrine Rahmani: Percusión




TOCA LA
MÚSICA

Concierto Homenaje a Dionísio Aguado



Escuelas Municipales de Música
'Antonio Baciéro' de Aranda de Duero
'Dionísio Aguado' de Fuenlabrada



11 de mayo de 2007 - 19:30 horas
Teatro del Centro Cultural Tomás y Valiente



Coro de la Escuela Municipal de Música Antonio Baciéro

Dirección: Elena Ramírez

Niño dios d'amor herido	F. Guerrero
Si llevo a besarte	L. Casas
Juramento	M. Matamoros. Arr. E. Silva
Buenos Aires hora cero	A. Piazzola. Arr. N. Zadoff
Guantanamo	J. Fernández. Arr. E. Coello
Goodnight, sweetheart	C. Carter / J. Hudson

Big Band de la Escuela Municipal de Música Dionísio Aguado

Dirección: Alejandro Morán

I've got you under my skin	Cole Porter. Arr. Mark Taylor
Ain't that a kick in the head	Sammy Cahn & James Van Heusen. Arr. D. Kear
Have you met Miss Jones ?	Lorenz Hart & Richard Rogers. Arr. D. Kear

BIG BAND DE SAXOFONES FUSELBA BIG BAND?
Profesor: Alejandro Morán

PROGRAMA
Chameleon
Hay Burner
City
Night Walk

Herbie Hancock
Sammy Nestico
Jeff Lorber
Victor López

INTERPRETES:
Saxofón soprano: Isaac Ataz, Yolanda Hellín, Aitor Ávila,
Samuel González y Estela Ibarra
Saxofón alto: Francisco Encabo, Jorge Blanco, Cristina
Pascual, Raúl Flox
Saxofón tenor: José Santiago, José Manuel Beltrán,
Leoncio Tapia, Alvaro Ovejero y Luis Ruiz
Saxofón barítono: Eduardo Nieto
Bombardino: Gabriel Merinero
Guitarra: Fidel del Campo y Adrián Bernabéu
Piano: Rubén Ayala y Samuel Jaramillo

Bajo: Christian Acunto y Santiago Arranz
Batería: Iñaki Hernández y Jorge Fadrique
Percusión: Nuria Melero
Voz: Margarita Valdivia, Zahida Palma, Jorge Alcázar





ESCUELA DE MÚSICA DIONÍSIO AGUADO
TOCA LA MÚSICA
**CONCIERTO
DE FIN DE CURSO**
MARTES, 16 DE JUNIO DE 2009, 19:30 HORAS
TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TOMÁS Y VALIENTE



Ayuntamiento de
FUENLABRADA
Consejería de Cultura
Escuela Municipal de Música
Dionísio Aguado

Patronato
Municipal
de Cultura



Ayuntamiento de
FUENLABRADA
Consejería de Cultura

16 DE DICIEMBRE

AGRUPACIÓN DE PERCUSIÓN
AGRUPACIÓN DE ACORDEONES
CORO INFANTIL
AGRUPACIÓN DE CUERDA FROTADA

17 DE DICIEMBRE


AGRUPACIÓN TÁRREGA
AGRUPACIÓN DE GUITARRAS
ALUMNOS DE SAXOFÓN
AGRUPACIÓN DE SAXOFONES
FUEENLA BIG BAND?
BIG BAND DE SAXOFONES

18 DE DICIEMBRE

AGRUPACIÓN DE FLAUTAS Y CLARINETES
FUEENLABRADA'S TRUMPETS
AGRUPACIÓN DE TROMPETAS
AGRUPACIÓN DE METALES Y PERCUSIÓN
FUEENLABRADA'S MODERN GROUP
AGRUPACIÓN DE AULA MODERNA

Entrada libre hasta completar aforo,
previa retirada de entrada en taquilla,
desde una hora antes del espectáculo

CULTURA EN LA RED
www.ayto-fuenlabrada.es
facebook.com/cultura.fuenlabrada
facebook.com/ceart.fuenlabrada



Ayuntamiento de
FUENLABRADA
Consejería de Cultura

Patronato Municipal
de Cultura

¡TOCA LA MÚSICA!
Escuela de Música Dionisio Aguado

II

**CONCIERTO
DE NAVIDAD**

Martes, 17 de diciembre de 2013
19:00 horas

Teatro del Centro Cultural
Tomás y Valiente
c/ Leganés, 51
FUENLABRADA

**AGRUPACIÓN TÁRREGA
AGRUPACIÓN DE GUITARRAS
DE LA EMM DIONISIO AGUADO**
Profesor: Teresa García, J. Antonio Llanente y Fidel García

PROGRAMA

La Cucaracha Popular mexicana
Adapt: Fidel García

Lágrima Francisco Tárrega
Adapt: Fidel García

Morenita Popular española
Adapt: Fidel García

Las Nardas (Pasodoble) Francisco Alonso
Adapt: Fidel García

Zorongo Popular
Adapt: Teresa García y Fidel García

INTERPRETES

PRIMERA VOZ
Alfonso Agudo Lara, David Pires Galicia y Alejandro Martínez Quiroga.

SEGUNDA VOZ
Alberto Gómez García, Juan Cámara Carrero y Rodrigo Carrera Hernández.

TERCERA VOZ
Daniel Martínez Segura y Javier García Bórrego.

CUARTA VOZ
Antonio Nieto Estrada, Consuelo Marín Carreño y Santiago Calcerrada Sánchez.

**ALUMNOS DE SAXOFÓN
DE LA EMM DIONISIO AGUADO**
Profesor: Samuel Jaramilla

PROGRAMA

Close to you The Carpenters
Tango chromatique Joep Wanders

INTERPRETES
Mireya Bermúdez, Alejandro Calderón, David Cano, Andrés García, Jorge Contento, Alba Martín, María Morano, Oscar Polomir, Gabriel Sánchez, Vera Sánchez, María Tato, Sergio Sáez, Jorge Sanz, Francisco Daniel La Haba y Francisco García.

**AGRUPACIÓN DE SAXOFONES
DE LA EMM DIONISIO AGUADO**
Profesor: Samuel Jaramilla

PROGRAMA

***El Camino de los Estrellas** Gabriel Sánchez
Arr: Angel M. Campos

***Las Estaciones de la Fantasía** Mireya Bermúdez
Arr: Angel M. Campos

Libertango Astor Piazzola
Otra ganadora en el concurso de la brojita musical.

INTERPRETES
SAXOFÓN SOPRANO: Efraín González.
SAXOFÓN ALTO: Emilec Stefania Fernández, Noelia Martínez y Gonzalo Gómez.
SAXOFÓN TENOR: Mario Portela y Jesús Ángel Ramírez.
SAXOFÓN BARITONO: Miguel Ángel Nieto.

**FUEENLA BIG BAND?
BIG BAND DE SAXOFONES
DE LA EMM DIONISIO AGUADO**
Profesor: Alejandro Martín Valdejo. Con la colaboración del profesor David Arenal Duque al Piano.

PROGRAMA

But not for me George & Ira Gershwin
Arr: Dave Wolpe

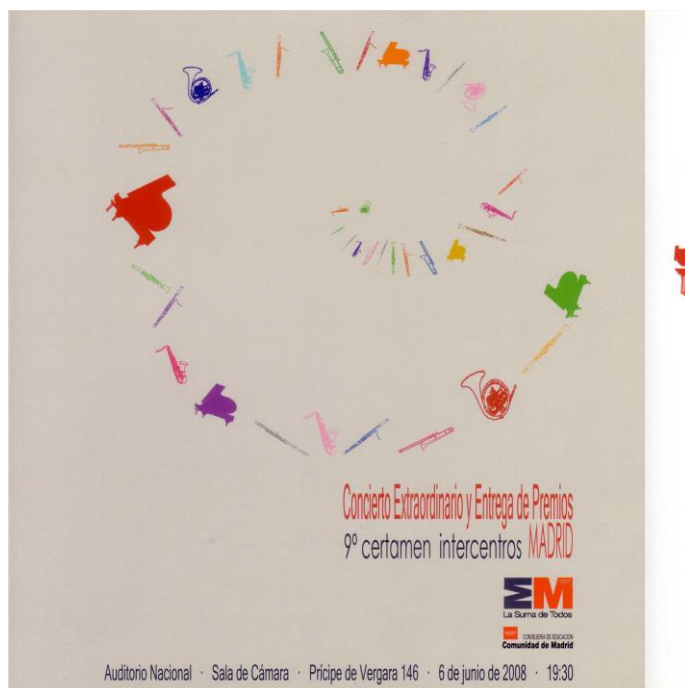
Cute Neal
Arr: Heffli

Rock this town Brian Setzer
Arr: Dave Wolpe

My way Jacques Revaux
Arr: Paul Anka

Heaven Bells Aurora García et Fredonia
Arr: Alejandro Martín

INTERPRETES
SAXOFÓN SOPRANO: Yolanda Hellín Colmena, Samuel González Cáspedes y Raúl Plas Prado.
SAXOFÓN ALTO: Alberto Gómez Carrascosa, Ismael Naranjo Sesmero, Emilec Stefania Fernández Calderón, Cristina Pascual González, Jorge Blanco Cajas y Francisco Encabo Fernández.
SAXOFÓN TENOR: Eduardo Nieto Durán, Sergio Hernández Hualgo, José Manuel Beltrán, Luis Ruiz Zaragoza y Daniel La Haba Jiménez.
SAXOFÓN BARITONO: Miguel Ángel Nieto González.
TROMPETA: Alejandro Otheguy Torres.
GUITARRA: Servet Domínguez Herrera y Adrián Bernabeu Frutos.
BAJO: Rafael Mora Bracerós.
BATERÍA: Arán Sol i Juanola.
PERCUSIÓN: Miguel García Gómez.
VOZ: Zahida Palma Moreno y Antonio Isaac Martín.



JURADO:

Lidia Stratulat. Pianista. Miembro del Trío Rubinstein. Imparte docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Francisco Pérez-Sánchez. Pianista. Imparte docencia en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Pablo Fernández. Clarinetista. Profesor de la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid.

Miguel Guerra. Trompista. Profesor de la Orquesta de Radio Televisión Española.

Manuela Herrera. Guitarrista y Pianista. Asesora Técnico Docente de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.



PREMIOS MÚSICA DE CÁMARA

Paraíso Mecánico. T. MARCO

CUARTETO DE SAXOFONES: FERMÍN MELGAR, BEATRIZ TIRADO, DOMINGO OLIVER, MARTA MARTÍNEZ
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE AMANIEL
PROFESOR: ANGEL LUÍS DE LA ROSA

MENCIÓN DE HONOR

TRÍO DE CAÑAS: NATALIA GORDO, 17 AÑOS; ADA CANET, 15 AÑOS; ISABEL ÁLVAREZ, 15 AÑOS
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MAJADAHONDA

PREMIOS CONJUNTO INSTRUMENTAL

Trío Hob.15 Allegro. F. J. HAYDN Sonatina. Allegro. R. SCHUMANN

TRÍO CON PIANO:
ELSA CALDERÓN, PABLO CALDERÓN, GUILLERMO SANTOS
ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA 'MAESTRO GOMBAU' DE GETAFE
PROFESOR: JACOBO LÓPEZ

I've got you under my skin. C. PORTER

Have you met miss Jones? L. HART y R. ROGERS

Ain't that a kick in the head. S. CAHN y J. VAN HEUSEN

JAZZ BAND FUENLABRADA
ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE FUENLABRADA
DIRECTOR: ALEJANDRO MORÁN

MENCIÓN DE HONOR

CONJUNTO INSTRUMENTAL DEL LICEO FRANCÉS
DIRECTORA: ADRIANA TANUS

IX Certamen Musical

Intercentros Madrid 2008

DIPLOMA

D./Dña. FUE EN LA BIG BAND?

ha obtenido el PRIMER Premio.

En la modalidad de AGRUPACION INSTRUMENTAL.

Celebrando en Madrid El día 29 de MAYO de 2008




Cristina Hagoiti San Juan



HAZEN

Conciertos

MARTES, 24 DE FEBRERO, 19:00 HORAS

XXIV JORNADAS DE MÚSICA DIONISIO AGUADO MÚSICA para VIVIR

Del 23 al 26 de febrero de 2015
Centro Cultural Tomás y Valiente
c/ Leganés, 51 ~ FUENLABRADA

CONCIERTOS TEATRO TOMÁS Y VALIENTE
Conciertos de lunes a jueves
Entrada libre, previa retirada de entrada
en taquilla, desde una hora antes del concierto.



Orche's Sax

Orquesta de Saxofones de Córdoba

FUEENLA Big Band?

Big Band de la E. M. de M. Dionisio Aguado

MARTES, 24 DE FEBRERO. 19:00 HORAS.

La Música une a las personas. Como demuestra este concierto, donde podremos disfrutar de un variado repertorio que terminará con una actuación conjunta de todos los músicos, personas de edades y orígenes muy diversos, que interpretan distintos instrumentos y sin embargo están unidos por un factor común, la Música.

